UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
BOOKSTACKS

J26-78

Bausteine
zur
Geschichte der deutschen Literatur

Herausgegeben

von

Franz Saran
Professor an der Universität Erlangen

XXI

Albert Riemann

Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens
unter besonderer Berücksichtigung der
Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus
nebst einer Übersetzung dieser Schrift

Halle (Saale)
Verlag von Max Niemeyer
1928.

Die Aesthetik Alexander Gottlieb Baumgartens

unter besonderer Berücksichtigung der

Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus

nebst einer Übersetzung dieser Schrift

von

Albert Riemann

Halle (Saale)
Verlag von Max Niemeyer
1928

701
B327m Gr

Meiner lieben Mutter.

656218

Inhaltsübersicht.

Einleitung:

Baumgartens Ästhetik in bisheriger historischer Betrachtung.

I.

Das ästhetische Problem vor Baumgarten.

1. Bei den Franzosen . . . . . S. 5
Boileau: Rationalismus — Bouhours: das irrationale Moment der Délicatesse — Crousaz: Vermittlung zwischen Rationalismus und »Je ne sais quoi« — Dubos: Sentimentalismus.

2. In Deutschland . . . . . S. 10
König: Vermittlung zwischen Crousaz und Dubos — Die Schweizer: Versuch einer philosophischen Grundlegung der Dichtkunst — Gottsched: Rückkehr zum Standpunkt der französischen Klassik.

II.

Die Lösung des ästhetischen Problems durch Baumgarten.

1. Vorgeschichte der Baumgartenschen Ästhetik . . S. 14
Baumgartens Entwicklung — Die Vorstellungslehre Wolffs.

2. Die allgemeine Ästhetik . . . . . S. 19
Wissenschaftliches und künstlerisches Denken. — Die Arten der sensitiven Vorstellungen. — Die Ästhetik als Logik des unteren Erkenntnisvermögens — Schönheit als Vollkommenheit der sensitiven Erkenntnis. — Das analogon rationis — Wahrheit und Wahrscheinlichkeit.

3. Die Lehre von der Dichtkunst . . . . . S. 45
Der Gegenstand der poetischen Darstellung — Mittel der poetischen Darstellung — Absicht der poetischen Darstellung — Der Dichter.

III.

Die Baumgartensche Ästhetik in ihrem Verhältnis zu den ästhetischen Strömungen ihrer Zeit.

1. Die vorausgehenden ästhetischen Strömungen S. 76
Dubos — Crousaz — Bouhours — Die Italiener — Die Engländer — König — Gottsched — Die Schweizer — Arnold.

2. Wirkung der Baumgartenschen Aesthetik . . S. 91
Aufnahme der Baumgartenschen Ästhetik — Die Anakreontiker — G. F. Meier — Sulzer — Lessing — Herder — Schiller.
Allgemeine Bedeutung der Ästhetik Baumgartens.

Anhang:

Übersetzung der Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus . . . . . S. 99

Literaturnachweis.

A Quellen:

1. Alex. Gottl. Baumgarten: Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus, Halle 1735.
2. A. G. Baumgarten: Metaphysica, Halle 1739 (zitiert nach der 3. Auflage Halle 1750).
3. A. G. Baumgarten: Philosophische Briefe von Aletheophilus, Frankfurt und Leipzig, 1741.
4. A. G. Baumgarten: Aesthetica I. Teil Frankfurt a/O. 1750, II. Teil 1758.
5. Deutsche Kollegnachschrift der Ästhetik Baumgartens, veröffentlicht von Bernhard Poppe, Münster 1907.
6. Kritischer Versuch zur Aufnahme der deutschen Sprache, Greifswald 1742, 6. Stück.
7. Georg Friedrich Meier: Alexander Gottlieb Baumgartens Leben, Halle 1763.
8. Joh. Christian Förster: Charakter dreier berühmter Weltweisen der neueren Zeit, nämlich Leibnizens, Wolffs und Baumgartens, Halle 1765.
9. Thomas Abbt: Alex. Gottlieb Baumgartens Leben und Charakter, in Abbts „Vermischten Schriften" Bd. III/IV. Halle 1771 – 1780.
10. Leibniz: Opera Philosophica, ed. Erdmann, Berlin 1839.
11. Receuil de diverses Pièces sur la Philosophie, la Réligion . . . 1720.
12. Joh. Christian Wolff: Psychologia empirica, 1732.
13. Joh. Christian Wolff: Vernünftige Gedanken von Gott 1720 (zitiert nach der 5. Aufl. 1733).
14. Ludovici: Neueste Merkwürdigkeiten der Leibniz-Wolffischen Weltweisheit, III. Teil 1738.
15. Georg Bernh. Bilfinger: Dilucidationes philosophicae 1720.
16. Dominique Bouhours: La Manière de bien Penser, Amsterdam 1688.

17. Jean Pierre de Crousaz: Traité du Beau, Amsterdam 1715.
18. Jean Baptiste Dubos: Réflexions critiques sur la Poésie, la Peinture et la Musique 1719 (zitiert nach der Aufl. von 1755).
19. Joh. Ulrich König: Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst, 1727 (zitiert nach der 3. Aufl. 1750).
20. Joh. Chr. Gottsched: Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen 1730.
21. Bodmer und Breitinger: Discourse der Mahlern 1721.
22. Bodmer und Breitinger: Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft 1727.
23. Bodmer und Breitinger: Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks 1736.
24. Bodmer: Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie 1740.
25. Breitinger: Kritische Dichtkunst 1740.
26. Breitinger: Verteidigung der schweizerischen Muse Herrn Albrecht Hallers 1744.
27. D. U. Arnoldt: Versuch einer systematischen Anleitung zur deutschen Poesie überhaupt 1732.
28. Gleim-Uz: Briefwechsel, herausg. von Schüddekopf, Tübingen 1899.
29. Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig (zitiert in der Ausgabe 1792—1794).
30. Herder: Sämtliche Werke, herausg. v. Suphan, Bd. IV u. VIII.
31. Lessing: Werke, Bibliogr. Institut.

B. Darstellungen:

1. Karl Raabe: A. G. Baumgarten Aestheticae in Disciplinae Formam Redactae Parens et Auctor, Diss. Rostock 1873.
2. Hans Georg Meyer: Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutschen Ästhetik, Diss. Halle 1874.
3. Joh. Schmidt: Leibniz und Baumgarten, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Ästhetik, Halle 1875.
4. Erich Prieger: Anregung und metaphysische Grundlage der Ästhetik von Alex. Gottl. Baumgarten, Diss. Berlin 1875.
5. Bernhard Poppe: Alex. Gottl. Baumgarten, seine Stellung und Bedeutung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehung zu Kant, nebst Veröffentlichung einer bisher unbe-

kannten Handschrift der Ästhetik Baumgartens, Diss. Münster, Leipzig 1907.

6. Ernst Bergmann: Die Begründung der deutschen Ästhetik durch Alex. Gottl. Baumgarten und Georg Friedrich Meier, mit einem Anhang: G. F. Meiers ungedruckte Briefe, Leipzig 1911.
7. Joh. Ed. Erdmann: Versuch einer wissenschaftlichen Darstellung der Geschichte der neueren Philosophie, Leipzig und Riga 1834 – 1853.
8. Louis Couturat: La Logique de Leibniz, Paris 1901.
9. Ernst Cassirer: Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen, Marburg 1902.
10. Ernst Cassirer: Freiheit und Form, Berlin 1916.
11. W. Arnsperger: Christian Wolffs Verhältnis zu Leibniz, Diss. Heidelberg 1897.
12. J. Koller: Entwurf zur Geschichte und Literatur der Ästhetik von Baumgarten bis auf die neueste Zeit, Regensburg 1799.
13. Robert Sommer: Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller, Würzburg 1892.
14. Max Dessoir: Geschichte der neueren deutschen Psychologie Bd. I (von Leibniz bis Kant) 1894, 2. Aufl. 1897 – 1902.
15. Carl Knüfer: Grundzüge einer Geschichte des Begriffes Vorstellung von Wolff bis Kant, Halle 1911.
16. Kurt Joachim Grau: Die Entwicklung des Bewußtseinsbegriffs im 17. und 18. Jahrhundert 1916.
17. Alfred Bäumler: Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik. Bd. 1. Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrh. bis zur Kritik der Urteilskraft, Halle, 1923.
18. George Doncieux: Le Père Bouhours, Paris 1866.
19. Danzel: Gottsched und seine Zeit 1848.
20. E. Reichel: Gottsched, 1908/12.
21. Franz Servaes: Die Poetik Gottscheds und der Schweizer, Straßburg 1887.
22. Hermann Lotze: Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München und Leipzig 1868.
23. Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Reutlingen und Leipzig 1846.

24. Carl Borinski: Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland 1886.
25. Karl Heinrich von Stein: Die Entstehung der neuen Ästhetik, Stuttgart 1886.
26. Hermann Baumgart: Handbuch der Poetik. Eine kritisch-historische Darstellung einer Theorie der Dichtkunst 1887.
27. Friedrich Braitmaier: Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing, Frauenfeld 1888.
28. Günther Jakoby: Herders und Kants Ästhetik, Leipzig 1907.
29. J. G. Robertson: Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century, Cambridge 1923.
30. Albert Köster: Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit, Heidelberg 1925.

Einleitung.

Mit dem zunehmenden Intereſſe für die Entwicklung des deutſchen Geiſteslebens zu Beginn des 18. Jahrhunderts mehrten ſich auch die Einzelunterſuchungen über die äſthetiſchen Probleme, die damals für geraume Zeit im Mittelpunkt des geiſtigen Lebens der Nation ſtanden. Damit wurde auch der Begründer der deutſchen Äſthetik als Wiſſenſchaft, Alexander Gottlieb Baumgarten, in ſteigendem Maße Gegenſtand der hiſtoriſchen Betrachtung, wenngleich einer gerechten Würdigung der wiſſenſchaftlichen Leiſtung dieſes Mannes noch eine Menge Vorurteile im Wege ſtanden. Galt es doch zunächſt als ausgemacht, daß ſein ganzes Bemühen ausſchließlich der Vollſtändigkeit des Syſtems der Wiſſenſchaften diente, ohne daß ihn irgendwelches künſtleriſche Intereſſe oder Verſtändnis bei ſeiner Arbeit geleitet hätte.[1]) Selbſt Windelband fällte noch das Urteil, daß Baumgartens Äſthetik aus rein ſyſtematiſchen Gründen, „nicht aus Intereſſe an ihrem Gegenſtand, ſondern mit entſchiedener Geringſchätzung desſelben"[2]) entſtanden ſei. Doch machte ſich allmählich, ſowie man Einzeldarſtellungen der Baumgartenſchen Äſthetik unternahm, eine neue Einſchätzung geltend. Die erſten Arbeiten dieſer Art: Karl Raabe: A. G. Baumgarten Aeſtheticae in Disciplinae Formam Redactae Parens et Auctor, Roſtock 1873, H. G. Meyer: Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutſchen Äſthetik, Halle 1874, Erich Prieger: Anregung und metaphyſiſche Grundlage der Äſthetik von Alex. Gottl. Baumgarten, Berlin 1875, und Johann Schmidt: Leibniz und Baumgarten, ein Beitrag zur Geſchichte der deutſchen Äſthetik, Halle 1875, zeigen ſich in philoſophiſcher Hinſicht noch ſehr abhängig von den philoſophiegeſchichtlichen Darſtellungen J. Ed. Erdmanns und Kuno Fiſchers; auch ſtellen ſie ſich in der Beurteilung der Baumgartenſchen Äſthetik zu einſeitig auf den Stand-

[1]) Vergl. dazu: Erich Prieger: Anregung und metaphyſiſche Grundlage der Äſthetik von Alexander Gottlieb Baumgarten, Berlin 1875, Seite 4.

[2]) Windelband: Lehrbuch der Geſchichte der Philoſophie, 9. u. 10. Auflage, 1921, Seite 406.

punkt der ästhetischen Theorien ihrer Zeit, wie sie vornehmlich in den Darstellungen Fr. Th. Vischers und Hermann Lotzes zum Ausdruck kommen. So konnte es diesen Arbeiten nicht gelingen, das eigentliche Verdienst der Ästhetik Baumgartens klar herauszustellen. Von bedeutend besserem Verständnis zeugt bei aller Einseitigkeit doch die Darstellung Baumgartens bei Heinrich v. Stein.[1]) Dagegen haben die Ausführungen Braitmaiers[2]) trotz ihrer Breite den philosophischen Kern der neuen Ästhetik nicht erfaßt und zu vielen Mißdeutungen Anlaß gegeben. Die bedeutendste Darstellung Baumgartens hat wohl Alfred Bäumler in seinem Werk über Kants Kritik der Urteilskraft[3]) gegeben. Wenn ich es nach einem solchen Vorgänger doch noch wage, mit einer Abhandlung über Baumgartens Ästhetik hervorzutreten, so hat das zunächst seinen Grund darin, daß ich die Arbeit schon begonnen hatte, bevor mir Bäumlers Schrift bekannt geworden war; andererseits liegt dieser Abhandlung auch eine andere Absicht zugrunde als dem oben genannten Werke: sie will nicht zeigen, welche Gestalt die ästhetischen Probleme im Fortgang ihrer geschichtlichen Entwicklung bei Baumgarten gewonnen haben, sondern sie versucht die neue Ästhetik in ihrem eigentlichen systematischen Zusammenhang zu begreifen und von hier aus die Verbindungslinien zu den vorausgehenden und folgenden ästhetischen Theorien zu ziehen. Im Gegensatz zu den meisten anderen Arbeiten über diesen Gegenstand habe ich die Magisterarbeit Baumgartens, die Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus, in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt, da sie die Absicht des Verfassers weit deutlicher erkennen lassen als die weitschweifige Aesthetica. Da die Meditationes viel weniger bekannt sind, als sie verdienen, so soll ein Anhang ihre Übersetzung bringen. Daneben wurde auch die von Bernhard Poppe herausgegebene deutsche Nachschrift eines Baumgartenschen Ästhetikkollegs benützt, die den ersten Teil der Aesthetica enthält und auch in der Einteilung der §§ bis auf einige Einzelheiten mit ihr übereinstimmt.

---

[1]) Karl Heinrich von Stein: Die Entstehung der neuen Ästhetik, Stuttgart 1886.

[2]) Friedrich Braitmaier: Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing, Frauenfeld 1888.

[3]) Alfred Bäumler: Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik, Bd. I, Halle 1923.

J. G. Robertsons Werk über die Entstehung der romantischen Theorie im 18. Jahrhundert, ist mir leider erst nach Vollendung der Arbeit zu Gesicht gekommen; so war es mir unmöglich, genauer auf den Gedanken einzugehen, ob und inwiefern die italienischen Ästhetiker auf die Gestaltung der Baumgartenschen Theorie Einfluß gehabt haben. Doch hoffe ich, daß aus meiner Abhandlung deutlich genug hervorgehen wird, daß Baumgarten hauptsächlich durch die französischen Ästhetiker beeinflußt ist.

Die Arbeit ist aus Übungen des deutschen Seminars in Erlangen hervorgegangen, dessen Leiter, Herrn Professor Saran, ich auch hier für die reiche persönliche und wissenschaftliche Förderung aufrichtig danken möchte.

Nicht zuletzt auch gebührt mein Dank meiner Vaterstadt Nürnberg, die nicht nur durch einen ansehnlichen Zuschuß die Drucklegung dieser Arbeit ermöglicht, sondern auch durch ihre Stipendien mein Studium wesentlich erleichtert hat.

I.

Die Entwicklung des ästhetischen Problems vor Baumgarten.

Das ästhetische Problem bei den Franzosen.

Der Beginn des 18. Jahrhunderts bedeutet für Deutschland das Wiedererwachen seines geistigen Lebens. Allenthalben begann man sich, oft freilich dilettantisch genug, mit philosophischen Problemen zu beschäftigen, seitdem Christian Wolff die Philosophie seines großen Lehrers Leibniz, wenn auch noch stark beeinflußt von Descartes und unter Einbeziehung mancher Elemente des englischen Empirismus, in ein festes, allgemein faßliches System gebracht hatte. Zur selben Zeit war auch ein gewisses nationales Selbstgefühl erwacht. Man empfand es vielfach als Schande, immer nur vom Auslande zu empfangen, ohne Gleichwertiges dafür geben zu können. Eine deutsche Philosophie gab es ja seit Leibniz und Wolff; aber noch war nichts für eine deutsche Dichtkunst geschehen. Die Schule Lohensteins hatte sich in einer schwulstigen Nachahmung des Marinismus gefallen, sodaß überall in Deutschland Klagen über den verdorbenen Geschmack laut wurden. Als hier die literarische Kritik einsetzte, sah sie sich zunächst gezwungen, einen festen Maßstab für die Beurteilung dichterischer Schöpfungen zu suchen und wurde dadurch von selbst in den Kreis der ästhetischen Probleme, wie sie sich vor allem in Frankreich, aber auch in Italien und England herausgebildet hatten, hineingezogen. Wenn auch die vornehmsten Anregungen für die ersten bedeutenderen deutschen kritischen Schriften, „Die Discourse der Mahlern" und die „Vernünftigen Tadlerinnen", von Addisons Spectator ausgegangen waren, so blieb zunächst für die ästhetische Fragestellung doch Frankreich maßgebend.

Der eigentliche Theoretiker der französischen Klassik und zugleich der typische Vertreter des Rationalismus in der Dichtkunst war

Boileau. Vernunft (bon sens) und Natur sind für ihn die beiden obersten Prinzipien, nach denen sich die Dichtkunst zu richten hat. Der Begriff Natur ist dabei sehr eng gefaßt; er bezeichnet nur das Gegenbild des rationalen Denkens, nämlich alles, was in der Natur vernünftig ist und sich aus Vernunft erklären läßt [1]). Für diese aber gibt es nichts Unentschiedenes, Subjektives, Gefühlsmäßiges; sie stellt allgemein gültige Grundsätze auf, denen sich alles unterzuordnen hat. Deshalb hat der Dichter feste Regeln zu befolgen, deren oberste Wahrheit und Einfachheit sind. Ein Vers wird nur dann auch technisch gut sein, wenn er einen wahren Gedanken zum Ausdruck bringt; Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, Et les mots pour le dire arrivent aisément [2]). In einer solchen Anschauung ist dem Empfinden des Einzelnen wenig Raum gelassen; die oberste Richterin in Sachen der Dichtkunst ist die Vernunft.

Diese Ansicht konnte der Zeit nicht lange genügen; wir werden sehen, wie sie sich langsam umbildet. Bei dem Pater Bouhours schon tritt uns eine ganz andere Auffassung entgegen. Er steht zwar teilweise noch auf dem Standpunkt Boileaus, aber der preziöse Stil der französischen Salons, in denen er ein häufiger und gern gesehener Gast war [3]), verträgt sich doch nicht mehr ganz mit der unbedingten Forderung der Wahrheit und der Einfachheit, wie sie die Klassik aufstellte. Zwar ist auch für ihn noch Wahrheit die Seele des Gedankens — le vrai est l'âme d'une pensée — [4]), aber deswegen allein ist der Gedanke noch lange nicht schön; es muß noch etwas Überraschendes dazu kommen. Das braucht nicht gerade etwas völlig Neues zu sein; es genügt schon, wenn etwas ganz Bekanntes eine überraschende Wendung erhält [5]). Es muß in solchen Gedanken etwas sein, was uns in Verwunderung setzt und uns dadurch zugleich Vergnügen bereitet. Elles ayent je ne sais quoi en elles-mêmes qui donne de l'admiration et du plaisir [6]). Bouhours unterscheidet drei Arten von schönen Gedanken: die erhabenen, welche uns gefallen, weil in ihnen etwas Großes ist, das den Geist entzückt; die angenehmen, in denen etwas Süßes, Zartes und Zierliches ist (quelque

[1]) H. v. Stein, a. a. O. S. 44 u. S. 32. [2]) H. v. Stein, S. 29. [3]) George Doncieux: Le Père Bouhours, Paris 1886 Kap. 1. [4]) Dominique Bouhours: L a Manière de Bien Penser, Amsterdam 1688, S. 389. [5]) Bouhours, S. 75. [6]) Bouhours, S. 76.

chose de doux, de tendre et de gracieux . . .,[1]) und schließlich die delikaten Gedanken, d. h. Gedanken, deren Schönheit nicht gleich in die Augen fällt, die uns ihren Sinn nur halb erahnen lassen. Diese Délicatesse ist es, welche den Gedanken erst ihren eigentümlichen Reiz verleiht. Delikate Gedanken sind solche, die mehr zu denken geben, als sie sagen.[2]) Das macht auch die Schönheit der Metapher aus, welche er mit einem durchsichtigen Schleier vergleicht, der gerade das sehen läßt, was er bedeckt. Disons donc, que les métaphores sont comme ces voiles transparens qui laissent voir ce, qu'ils couvrent.[3]) Was bei Boileau noch verpönt war, die Eigenwilligkeit des einzelnen Subjekts, wird hier Forderung. Das, was die Gedanken erst schön macht, die Délicatesse, ist etwas, das von der Vernunft gar nicht erfaßt werden kann, ein je ne sais quoi. Darum wenden sich auch die schönen Gedanken nicht allein an unseren Verstand, — der prüft sie nur auf ihre Richtigkeit —, sondern vor allem an unser Gefühl: D'une manière vive et touchante qui frappe l'esprit, et émeut le coeur en même temps.[4]) So darf sich deshalb der Verstand nicht allein ein Urteil anmaßen, auch der Geschmack muß gehört werden.[5]) Der Geschmack ist für Bouhours ein natürliches Empfinden, eine Art Vernunftinstinkt, der die Vernunft schneller und sicherer leitet als alle Überlegung. Dabei ist er völlig unabhängig von aller Wissenschaft, die man sich erwerben kann.[6]) Dieser Geschmack ist keine Norm; was dem einen gefällt, muß durchaus nicht allen gefallen.[7]) Deswegen sagt der Verfasser schon in der Einleitung zu seiner Schrift, daß er nicht daran denke, irgendwelche Regeln aufzustellen, die man befolgen müsse; man könne sich die Sache ja auch anders vorstellen. Vergleichen wir Boileau mit Bouhours, so zeigt sich deutlich, wie der Schwerpunkt schon nach der Seite des Gefühlsmäßigen verschoben ist. Die schönen Gedanken sind etwas anderes, sind mehr, als die wahren Gedanken. Auch ihnen wohnt eine gewisse Gesetzmäßigkeit inne, eine Logik; doch ist sie weniger streng als die philosophische, sie ist eine Logique sans épines.

Von hier aus konnte nun eine Weiterentwicklung in zwei verschiedenen Richtungen erfolgen. Entweder man legte das Hauptgewicht

[1]) Bouhours, S. 130/131. [2]) Bouhours, S. 159 f. [3]) Bouhours, S. 16. [4]) Bouhours, S. 128. [5]) Bouhours, S. 44. [6]) Bouhours, S. 377. [7]) Bouhours, S. 50/51.

auf die Wahrheit der Gedanken und versuchte das Geschmacksurteil aus dem Vernunfturteil zu erklären. Oder aber man betonte das je ne sais quoi, wodurch dann das ästhetische Urteil ein völlig subjektives und als solches dem Bereich des Verstandes gänzlich entzogen wird. Den ersten Weg schlug Crousaz ein, den letzteren beschritt Dubos.

Crousaz[1]) geht davon aus, daß das Wort "schön" eine zweifache Bedeutung haben könne; es kann nämlich heißen: ich billige etwas, oder: etwas gefällt mir.[2]) Im ersten Falle entspricht der Gegenstand seiner Idee. Die Ideen beschäftigen aber unseren Geist ⟨esprit⟩ und stellen ihn zufrieden, je nachdem sie klarer und zusammengesetzter sind;[3]) eine solche Schönheit ist ihrem Wesen nach intellektuell. Gefällt mir dagegen ein Gegenstand, so ruft er in mir Empfindungen hervor. Diese wirken im Gegensatz zu den Ideen auf das Herz ⟨coeur⟩ und beleben oder langweilen uns, je nachdem sie stärker oder schwächer sind.[4]) Diese beiden Arten der Schönheit können sich nun in Einklang oder in Widerstreit miteinander befinden. So werden spekulative Köpfe die Empfindungen für nichts achten, wohingegen Leute, die nicht gewohnt sind zu denken, sich ihnen gerne überlassen und sie gar einem je ne sais quoi zuschreiben[5]) Vor solch einseitiger Betrachtungsweise muß man sich jedoch hüten. Es ist vielmehr so, daß unsere Ideen und Empfindungen von Gott ursprünglich in Einklang mit einander geschaffen worden sind. Erst durch den Sündenfall ist diese Harmonie im Menschen aufgehoben worden.[6]) Seit dieser Zeit gibt es auch einen Unterschied zwischen dem guten und dem schlechten Geschmack. Der gute Geschmack urteilt, ähnlich wie bei Bouhours, schneller als der Verstand; er läßt unsere Empfindung zunächst das schätzen, was unsere Vernunft ebenfalls gebilligt hätte, wenn sie sich nur die Zeit genommen hätte, darüber nach richtigen Ideen ein Urteil zu fällen.[7]) Durch diese Konstruktion gelingt es Crousaz, der Empfindung im Reiche des Schönen ihren Platz zu retten, ohne dabei doch das Schöne von subjektiver Will-

---

[1]) Jean Pierre de Crousaz: Traité du Beau, Amsterdam 1715. [2]) Crousaz, 2. Kap. III. [3]) Crousaz, 2. Kap. IV. [4]) Crousaz, 2. Kap. III. [5]) Crousaz, 2. Kap. V. [6]) Crousaz, 7. Kap. II. und III. [7]) Crousaz, 7. Kap. V.

kür, von einer bloßen Laune, einem je ne sais quoi, abhängig zu machen.

Hatte Crousaz noch eine Vermittlung zwischen Verstand und Gefühl angestrebt, so geht Dubos[1]) bewußt einseitig vor. Für ihn gilt zunächst als Grundtatsache, daß der menschliche Geist immer bestrebt ist, beschäftigt zu sein, um nicht der Langeweile zu verfallen.[2]) Dabei kommen zwei Möglichkeiten der Beschäftigung in Betracht: er kann nachdenken ‹réfléchir›, oder er kann fühlen ‹sentir› d. h. sich den von außen kommenden Eindrücken überlassen. Wir sehen also auch bei Dubos, ähnlich wie bei Crousaz, eine Zweiteilung der menschlichen Geistestätigkeit nach Verstand und Gefühl ‹sentiment›. Aber bei ihm gehört die Schönheit nicht mehr gleicher Weise beiden Gebieten an. Die wenigsten Menschen haben Lust und Anlage zum philosophischen Denken; diese vor Langeweile d. h. vor geistiger Untätigkeit zu bewahren, ist Aufgabe der Kunst. Sie ergreift den Menschen und erfüllt ihn mit Leidenschaften, jedoch nicht mit wirklichen, sondern bloß mit deren Illusionen, die nur an der Oberfläche haften und nicht die schädlichen Folgen wirklicher Leidenschaften zeitigen. Sie dringen nicht bis zur Vernunft — für diese gibt es keine Illusionen mehr, da sie jeden Schein und jeden Trug zerstört —, sondern ergreifen nur die fühlende Seele ‹âme sensitive› und gehen bald vorüber.[3]) Die Kunst wirkt also nie auf den Verstand, sondern nur auf das Gefühl. Ein Dichter, der seine Hörer fesseln will, muß „die Sprache des Herzens"[4]) reden; alles was er schildert, muß in unserer Phantasie immer wieder wechselnde Bilder erzeugen.[5]) Das Gefühl ist im Menschen viel stärker als der Verstand. So können uns die Überlegungen anderer wohl vom Gegenteil dessen überzeugen, was wir glauben, nie aber vom Gegenteil dessen, was wir fühlen.[6]) Da das Ziel der Poesie, wie überhaupt aller Kunst ist, den Leser oder Betrachter zu rühren und ihm zu gefallen,[7]) so ist das Urteil darüber, ob ein Kunstwerk schön sei, auch nicht Sache des Verstandes, sondern des Gefühls.[8]) Dieses Gefühl entspricht

---

[1]) Jean Baptiste Dubos, Réflexions critiques sur la Poésie, la Peinture et la Musique, III Bände 1719 ‹6. Aufl. Paris 1755›. [2]) Dubos, I. Bd. sect. 1. [3]) Dubos I. Bd. sect. III. [4]) Dubos, I. Bd. S. 292. [5]) Dubos, I. Bd. S. 294. [6]) Dubos, I. Bd. S. 312. [7]) Dubos, II. Bd. S. 1. [8]) Dubos II. Bd. S. 340/341.

einerseits dem, was Bouhours den Geschmack nennt, steht dem Verstande aber durchaus selbständig gegenüber. Es urteilt, ohne daß der Verstand nötig hätte, eine Prüfung vorzunehmen; ja es erfaßt gerade das, was die verstandesmäßige Untersuchung nicht gefunden hätte.[1]) Eine Kenntnis der Regeln ist deshalb für den Genuß eines Kunstwerkes gänzlich überflüssig, das Gefühl genügt hier vollkommen. Wie das Ohr und das Auge über das, was wir sehen und hören, urteilen, so ist in uns auch ein sechster Sinn, der über das urteilt, was uns rührt und uns gefällt. Dieser Sinn, dessen Organe uns allerdings nicht bekannt sind, ist eben das Gefühl.[2]) Auch für den Künstler selbst können die Regeln nicht maßgebend sein; sie zeigen ihm den Weg nur von ferne.[3]) Will er etwas Rechtes schaffen, so muß er von einer gewissen göttlichen Begeisterung ⟨enthousiasme divin⟩[4]) erfüllt sein und vor allem muß er Génie haben. Génie heißt bei Dubos die Fertigkeit, welche einem Menschen von Natur mitgegeben ist, gewisse Dinge leicht und gut zu machen, die andere, selbst wenn sie sich große Mühe geben, nur sehr schlecht zustande bringen würden.[5]) Jemand, der dieses „Genie" nicht hat, ist bestenfalls, wenn er auch die Regeln genau befolgt, nur ein Handwerker ⟨ouvrier⟩ und wird es nie zu wirklicher Kunst bringen, sondern nur zu einer gewissen Routine.[6]) Dubos steht mit dieser Ansicht im schärfsten Gegensatz zu Boileau. „Der Rationalismus ist umgeschlagen in den Sentimentalismus."[7])

Das ästhetische Problem in Deutschland.

Während in Frankreich die ästhetische Entwicklung in stetigem Vorwärtsschreiten begriffen war und überall, selbst noch bei Dubos, die »raison« durchschimmern ließ, war Deutschland immer mehr unter den Einfluß der spanischen und vor allem der italienischen Dichtung gekommen. Diese hatte zwar, vor allem in den Salons der Preziösen, auch in Frankreich Freunde gefunden, aber zur herrschenden Geschmacksrichtung, wie in Deuschland, war sie dort nie geworden. Nun war in Italien selbst jener mehr aufs Phantasievolle gerichtete

---

1) Dubos, II. Bd. S. 369. 2) Dubos, II. Bd. S. 342. 3) Dubos, II. Bd. S. 5. 4) Dubos, II. Bd. S. 6. 5) Dubos, II. Bd. S. 7. 6) Dubos, II. B. S. 6. 7) Bäumler, a. a. O. S. 56.

Geschmack völlig ausgeartet,[1]) und auch diese neue Richtung, der Marinismus, hatte in Deutschland, bei Lohenstein und seiner Schule, außerordentlichen Anklang gefunden.

Wie nun in Italien, vor allem in Anschluß an Bouhours' Kritik der italienischen Dichtkunst, weite Kreise eine Läuterung des Geschmacks anstrebten,[2]) so setzte einige Jahrzehnte später auch in Deutschland die literarische Kritik ein. Das Vorbild war in erster Linie Frankreich; doch stand der erste Vermittler der neueren französischen Theorie, Johann Ulrich König, zugleich auch unter dem italienischen Einfluß; er war der erste, der Muratori in Deutschland weiteren Kreisen bekannt machte.

Seine „Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst", die 1727 als Anhang zu der von ihm veranstalteten Ausgabe Canitzscher Gedichte erschien, stellt im wesentlichen einen Vermittlungsversuch zwischen Crousaz und Dubos dar. Bei der in Deutschland allgemein herrschenden Geschmacksunsicherheit ist es verständlich, daß König den subjektiven Standpunkt Dubos, so sehr er sich auch von ihm angezogen fühlte, nicht ohne weiteres teilen konnte. Ihm erscheint es als Hauptaufgabe, die Objektivität des Geschmacksurteils zu retten; darum schließt er sich an Crousaz an. Der Geschmack, — König gebraucht als erster diese deutsche Bezeichnung für das französische goût und das italienische gusto — ist eine Beurteilungskraft des Gemüts,[3]) aber nicht abhängig vom Verstande, oder ihm gar entgegengesetzt. Es besteht vielmehr eine innere Übereinstimmung zwischen seinen Urteilen und denen der Vernunft. Der einzige Unterschied zwischen den beiden ist nur, daß der Geschmack durch eine fertige Empfindung, der Verstand hingegen nach einer vorhergegangenen Untersuchung entscheidet.[4]) Mit der Annahme einer prästabilierten Harmonie zwischen Vernunft und Empfinden ist nun zwar die Allgemeingültigkeit des Geschmacks dargetan, aber noch sehr wenig für die Lösung des ästhetischen Problems geschehen, da jene Harmonie selbst, wie bei Crousaz, ein Rätsel bleibt.

Indessen machten sich in der deutschen Ästhetik noch zwei Einflüsse geltend, die von wesentlicher Bedeutung geworden sind, der Einfluß der Engländer, vor allem Addisons und Shaftesburys, und

[1]) J. G. Robertson, a. a. O. Kap. I. [2]) J. G. Robertson, a. a. O. Kap. II. [3]) König, S. 390. [4]) König, S. 408.

nicht zuletzt auch die Wolffsche Philosophie, die den systematischen Geist der Deutschen weckte. Auch hier verläuft die Entwicklung der deutschen Ästhetik durchaus parallel zu der der italienischen, die ebenfalls von Seiten der Philosophie, des Cartesianismus, neue Befruchtung erfahren hat. Die erste Schrift der Schweizer, die Discourse der Mahlern, läßt zwar noch keinen Einfluß Wolffs erkennen, wohl aber den englischen, so vor allem in der starken Betonung der Einbildungskraft und in der Verbindung des Moralischen mit dem Schönen. Hingegen ist der von Bodmer verfaßten zweiten Schrift, „Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft", 1727, ein Geleitschreiben an Wolff beigefügt, in welchem als das Ziel der kritischen Betrachtung bezeichnet wird, alle Künste, die vornehmlich zur Belustigung und Zierde des Menschen dienen, auf gewisse Grundsätze zu bauen und in verknüpfter Ordnung vorzutragen. Das Wesen der Poesie wird auch hier noch in der Nachahmung der Natur erblickt. „Die Poesie dichtet also, daß sie den Lauff, den Caractere und die Verrichtungen der Natur, die Zusammenfügungen und die Ordnungen derselben, nachdem sie solche durch ihre curieuse Applikation ausgeforschet hat, nachahmet."[1]) Der Grund des Vergnügens, das der Mensch daran empfindet, ist in seiner Eitelkeit zu suchen. Es macht ihn stolz, wenn er sieht, wie sein Begriff von den Dingen mit der Wirklichkeit übereinstimmt.[2]) Damit der Dichter die Natur richtig nachahme, muß er die Regeln befolgen, die sie ihm an die Hand gibt, tut er das nicht, so ist er ein Pfuscher.[3]) Trotz der Enge dieser Anschauungen ist dem Dichter durch die Betonung der Einbildungskraft doch noch ein gewisser freierer Spielraum gelassen. Über den Wertcharakter des Schönen jedoch sind sich die Schweizer nicht klar geworden; was sie aus der Wolffschen Philosophie entnehmen, ist nicht das logische Moment des Schönen, sondern die Psychologie, vor allem die Affektenlehre. Die philosophische Begründung der Kunst, welche zu liefern sie sich anheischig machten,[4]) ist nur ein leeres Vorgeben geblieben.

Nicht viel anders ist es bei Gottsched.[5]) In der Vorrede

---

[1]) Discourse, S. 50. [2]) Discourse, 20. Discours. Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft, S. 30. [3]) Discourse 20. Discours. [4]) Von dem Einfluß, Schreiben an Wolff. [5]) Versuch einer kritischen Dichtkunst 1730.

zwar scheint sich eine wirklich tiefgründige Betrachtungsweise anzukünden, wenn er als die Aufgabe der kritischen Dichtkunst betrachtet den „inneren Charakter und das wahre Wesen eines jeden Gedichtes zu weisen". Er bezieht sich hier auf die Geschmacksdefinition Leibnizens in den Receuil de diverses Pièces, wo dem Geschmack das Gebiet der verworrenen Vorstellungen zugeteilt und er mit dem Instinkt verglichen wird. Dem entspricht ziemlich seine eigene Definition: „Der gute Geschmack ist der von der Schönheit eines Dinges nach der bloßen Empfindung richtig urteilende Verstand in Sachen, davon man kein deutliches und gründliches Erkenntnis hat."[1] Dieser Geschmack aber ist nicht etwas Individuelles, er ist allgemein; es gibt nur einen guten Geschmack und der Prüfstein für diesen sind die Regeln.[2] Was Gottsched in seiner ganzen kritischen Tätigkeit immer geleitet hat, ist das Prinzip der Regelrichtigkeit. Die Regeln findet er vor allem bei Aristoteles und in der Ars Poetica des Horaz, von welch letzterem er sogar sagt: „Man kann sich von seinen Fürschrifften kein Haar-breit entfernen, ohne zugleich von der Wahrheit, Natur und gesunden Vernunft abzuweichen."[3] Es ist dies im großen und ganzen die Auffassung der französischen Klassik mit ihren beiden obersten Prinzipien nature und bon sens, auf welche Gottsched hier wieder zurückgreift; sein Versuch einer kritischen Dichtkunst zeigt manche Verwandtschaft mit der Art poétique Boileaus.

Überblicken wir diese ersten Leistungen der deutschen Kritik, so sehen wir bei aller Unsicherheit doch überall das Bestreben, das Wesen der Dichtkunst philosophisch zu erfassen und zu begründen, um daraus dann einen festen Maßstab für die Objektivität des Geschmacksurteils zu gewinnen. Aber all diese Versuche mußten scheitern, da sie mit völlig unzureichenden Mitteln unternommen waren. Weder die Schweizer noch Gottsched, am wenigsten König, waren im Besitz der nötigen philosophischen Kenntnisse. Anstatt auf Leibniz zurückzugehen, dessen Philosophie die fruchtbarsten Ansatzpunkte für eine wissenschaftliche Ästhetik bot, hielten sie sich einseitig an die Wolffsche Psychologie. Dadurch, daß sie den guten Geschmack von gewissen festen Regeln abhängig machen, ist zwar seine Allgemeingültigkeit gesichert, aber die Kunst wird unmöglich gemacht, da man

[1]) Versuch einer kritischen Dichtkunst, Kap. 3, § 9. [2]) Versuch, Kap. 3, § 10. [3]) Versuch S. 5.

ihr die Möglichkeit freien Gestaltens nimmt. Die eigentliche Aufgabe wäre gewesen, eine philosophische Einsicht in das Wesen der Kunst und des künstlerischen Schaffens zu gewinnen, um von hier aus einen objektiven Maßstab für die Beurteilung eines Kunstwerks zu finden, ohne jedoch dessen individuellen Charakter anzutasten und Kunst und Künstler durch das Aufstellen von Regeln zu vergewaltigen. Das Verdienst, dieses Problem wirklich erkannt und wesentlich zu seiner Lösung beigetragen zu haben, gebührt dem jungen Alexander Gottlieb Baumgarten.

II.

Die Lösung des ästhetischen Problems durch Baumgarten.

1. Vorgeschichte der Baumgartenschen Ästhetik.

Baumgartens Entwicklung.[1])

Alexander Gottlieb Baumgarten wurde am 17. Juni 1714 als Sohn des ersten Garnisonspredigers Jakob Baumgarten in Berlin geboren. Er war der fünfte von sieben Brüdern und zeigte schon frühzeitig eine starke Begabung. Von seinen Lehrern scheint am meisten Martin Christgau auf ihn Eindruck gemacht zu haben, der anfangs Hauslehrer bei dem Hofrat Krakau war, wo der junge Baumgarten an den Privatstunden teilnehmen durfte. Als Christgau 1727 Subrektor der Schule zum Grauen Kloster in Berlin wurde, folgte ihm sein Schüler auch dorthin nach. Baumgarten hat diesem Manne immer ein dankbares Andenken bewahrt; führt er ihn doch in der Einleitung seiner ersten größeren Schrift, den Meditationes, als denjenigen Lehrer an, dem er am meisten verdanke. Bei Christgau, und vielleicht schon früher, hatte er sich viel und auch mit einigem Erfolg in lateinischer Dichtung geübt. Transiit mihi paene nulla dies

[1]) Es sollen hier nur diejenigen Daten aus dem Leben Baumgartens gebracht werden, die für das Verständnis der Meditationes wichtig sind; ausführlich über sein Leben berichten: G. F. Meier, Alex. Gottl. Baumgartens Leben Halle 1763. Thomas Abbt, Alex. Gottl. Baumgartens Leben und Charakter, in Thomas Abbts Vermischten Schriften 1773/80. Bernhard Poppe, Alex. Gottl. Baumgarten, Dissertation Münster 1907. Das Wichtigste findet sich auch in der Einleitung der Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus, 1735.

sine carmine berichtet er uns ebenfalls in der Einleitung der oben erwähnten Schrift. Diese Neigung zur Dichtkunst hat ihn sein ganzes Leben hindurch begleitet, hat auch seine spätere philosophische Tätigkeit dauernd und nachhaltig beeinflußt. Im Herbst 1727 kam er nach Halle in die Schule des dortigen Waisenhauses. Der Geist der Frömmigkeit, der dort herrschte, hat wohl kaum verfehlt, Eindruck auf ihn zu machen; ein Nachklang davon findet sich in fast allen seinen Schriften. 1730 bezog er die Universität in Halle um Theologie und Philosophie zu studieren. Obwohl die Wolffsche Philosophie damals noch streng verboten war, befaßte er sich doch eifrig mit ihr und hörte selbst in Jena, wohin er zuweilen kam, philosophische Vorlesungen Wolffs. Auf Anraten seines Bruders Siegfried Jakob, der an der Schule des Waisenhauses als Lehrer tätig war, erteilte er dort Unterricht in lateinischer Dichtkunst und Logik. Bei dieser Gelegenheit entstand in ihm, wie er uns in den Meditationes erzählt, der Vorsatz, das Wesen der Dichtkunst philosophisch zu ergründen, welchem Gedanken er sein ganzes Leben lang treu blieb. Die ersten Ergebnisse dieser Untersuchung legte er in seiner Magisterarbeit Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus im Jahre 1735 der Öffentlichkeit vor, welche Schrift wir im folgenden noch eingehend betrachten werden. Es ist also durchaus nicht so, wie noch Windelband annimmt, daß ihn nur das Interesse des Systematikers bei seiner ästhetischen Arbeit geleitet hätte und er einzig und allein bestrebt gewesen sei, eine Lücke im Wolffschen System auszufüllen. Wir dürfen vielmehr annehmen, daß ihm ein lebendiges Verhältnis zur Dichtkunst diesen Gedanken eingegeben hat. Im Winter desselben Jahres begann er seine Vorlesungstätigkeit an der Universität Halle, wo er 1737 außerordentlicher Professor wurde. 1739 erschien die erste Auflage seiner Metaphysica, welche später noch mehrmals aufgelegt wurde, und die selbst Kant noch seinen philosophischen Vorlesungen zugrunde legte. 1740 erhielt er die erledigte Professur in Frankfurt a./Oder. Dort las er über Philosophie, Theologie und zum ersten Male auch über Ästhetik. Im selben Jahre erschien noch die Ethica philosophica. 1741 gab er, entsprechend den moralischen Wochenblättern, ein philosophisches Wochenblatt heraus mit dem Titel: Philosophische Briefe von Aletheophilus, das jedoch mit dem 26. Stück aufhören mußte, da es nicht genügen-

den Absatz fand. Im zweiten und fünften Schreiben dieses Blattes handelt er von der Ästhethik im allgemeinen, im elften und zwölften besonders von der Dichtkunst. 1750 erschien der erste Band seiner Aesthetica, und 1758 der zweite Teil. Da er immer sehr mit Krankheit zu kämpfen hatte, konnte er sein Vorhaben, eine vollständige Ästhetik zu liefern, nicht mehr ausführen. Am 26. Mai 1762 ist er seiner Krankheit erlegen. Eine kurze Skizze seiner Ästhetik findet sich noch in der erst nach seinem Tode, 1769, von Joh. Chr. Förster herausgegebenen Sciagraphia encyclopaediae philosophicae.

Die Vorstellungslehre Wolffs.

Baumgarten verdankt seine philosophische Entwicklung hauptsächlich der Bekanntschaft mit der Philosophie Christian Wolffs. So war denn nichts natürlicher, als daß er die Aufgabe, die er sich gestellt hatte, die philosophische Grundlegung der Dichtkunst, vom Standpunkt dieser Lehre aus zu lösen versuchte. Da ist es vor allem die Vorstellungslehre Wolffs, von welcher er seinen Ausgang nimmt, und an der er immer festgehalten hat. Die entsprechenden §§ seiner Metaphysica enthalten, nur kürzer und treffender ausgedrückt, im wesentlichen die Gedanken seines Lehrers.

Wie Leibniz, so nimmt auch Wolff eine unendliche Anzahl einfacher, unteilbarer und unräumlicher Substanzen, Monaden, an. Sie sind wirkende Kräfte, gleichsam metaphysische Kraftpunkte, und ihre ganze Tätigkeit besteht darin, daß sie unablässig Vorstellungen erzeugen.[1]) Diese Tätigkeit kann nicht irgendwie von außen her veranlaßt sein — die Monaden haben keine Fenster —; sie beruht vielmehr auf einem inneren Prinzip. Da die Monaden weder Größe noch Gestalt besitzen, so unterscheiden sie sich auch nicht äußerlich, sondern nur nach der Stärke ihrer Tätigkeit, d. h. nach dem Grade der Klarheit ihrer Vorstellungen.

Monaden, die sich ihrer Vorstellungen bewußt sein können, nennt Wolff Seelen.[2]) Si quid in ente est, quod sibi alicuius potest esse conscium, id est anima.[3]) Diese Einschränkung des Seelenbegriffs auf diejenigen Monaden, die sich ihrer Vorstellungen bewußt

[1]) Leibniz, Monadologie, Erdm. S. 705 ff. Wolff, Vernünftige Gedanken von Gott, § 75 ff. [2]) Wolff, Psychologia empirica § 20. [3]) Baumgarten, Metaph. § 504.

sein können, hatte schon Leibniz in seiner Monadologie vorgenommen.[1]) Die Vorstellungen, welche die Seele erzeugt, können nun die verschiedensten Grade der Klarheit haben, angefangen von ihren dunkelsten, unbewußten Regungen, bis hinauf zu den höchsten Begriffen, deren der Verstand fähig ist. Ihre Einteilung richtet sich danach, wie wir die Vorstellungen von anderen unterscheiden können und ob wir sie bei ihrem Wiederauftauchen wieder zu erkennen imstande sind.

Dunkel heißt eine Vorstellung, die wir nicht von einer anderen, ähnlichen unterscheiden und auch nicht wiedererkennen können, weil wir keine Kenntnis der unterscheidenden Merkmale besitzen.[2]) »In repraesentationibus obscuris non tot continetur notarum repraesentationes quot ad cognoscendum et distinguendum ab aliis repraesentatum sufficiunt.«[3]) Es sind damit solche Vorstellungen gemeint wie z. B. das Geräusch der einzelnen Welle in einer Brandung, das uns als solches nicht zu Bewußtsein kommt und nur in der Gesamtheit der Geräusche, im Donner der Brandung, vernehmlich ist. Oft erinnern wir uns, des Nachts geträumt zu haben, aber so sehr wir uns auch bemühen, wir können uns des Traumes selbst nicht mehr entsinnen; die Traumvorstellungen waren zu schwach, zu „dunkel".

Sind unsere Vorstellungen aber so beschaffen, daß wir sie von anderen unterscheiden und uns ihrer erinnern können, dann sind sie klar.[4]) Hierbei ist wiederum ein Unterschied zu machen: man kann Vorstellungen wohl von einander unterscheiden, ohne doch gerade die einzelnen unterscheidenden Merkmale aufzählen zu können, wie es z. B. bei Vorstellungen von Farben der Fall ist. Die meisten Menschen werden wohl blau und grün auseinanderhalten können, ohne daß sie gerade zu sagen wüßten, worin eigentlich der Unterschied bestehe: die Vorstellung von der Farbe ist klar, aber nicht deutlich. Darum kann man auch einem Blinden nicht klar machen, was z. B. rot ist,[5]) obgleich er es, könnte er sehen, sofort erkennen und von anderen Farben unterscheiden würde. Es handelt sich hier um solche Vorstellungen, deren einzelne Bestandteile so ineinanderfließen, daß sie zu einem Gesamteindruck verschwimmen. Deswegen heißen sie verworren

---

1) Monadologie, § 19, Erdm. S. 706. 2) Leibniz, Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis, Erdm. S. 79. Wolff, Psych. emp. § 32. 3) Baumgarten Meditationes § 12. 4) Wolff, Psych. emp. § 31, Baumgarten, Med t. § 12. 5) Leibniz: Meditationes de Cognitione..., Erdm. S. 79.

⟨repraesentationes confusae⟩ und wenn sie klar sind, **verworren-klar.**[1]) Sind wir aber imstande, die einzelnen Merkmale einer Vorstellung gesondert aufzuzählen, so werden die Vorstellungen dabei **deutlich** ⟨repraesentationes distinctae⟩[2]). Von solch einer Vorstellung besitzen wir dann eine Nominaldefinition. Läßt sie sich noch in ihre sämtlichen, unauflöslichen, einfachen Bestandteile zerlegen, dann ist die Vorstellung **adäquat.**[3]) Die wenigsten Vorstellungen allerdings sind wir imstande soweit aufzulösen.

Wir können uns diese Lehre sehr einfach an einem Beispiele klar machen. Vor uns in der Ferne liege ein Wald, dem wir uns allmählich nähern. Zunächst haben wir nur von dem Walde selbst eine klare Vorstellung; von den Bäumen aber, da wir sie nicht zu unterscheiden vermögen, nur eine dunkle. Allmählich erkennen wir einzelne Bäume. Wir sehen vielleicht, daß es Buchen und Eichen sind. Unsere Vorstellungen von den Bäumen werden klar. Diese Klarheit wächst, bis wir vor ihnen stehen, bleibt aber noch verworren, solange wir beim bloßen Betrachten verharren. Erst dann, wenn wir uns die einzelnen Merkmale der betreffenden Bäume aufzählen, sie irgend einer Gattung, Art oder Familie zuweisen würden, hätten wir eine deutliche Erkenntnis von ihnen. Die Vorstellung des Baumes aber völlig in ihre einzelnen Bestandteile aufzulösen, also eine adäquate Vorstellung von ihm zu erhalten, dürfte uns kaum je gelingen. Wir sehen, wie sich hier die Vorstellungstätigkeit der Seele in eine **wissenschaftliche und eine nicht-wissenschaftliche** Betrachtung scheidet. Entsprechend der rationalistischen Ansicht, nach der nur das von Wert ist, das sich völlig begreifen und auf allgemeine Prinzipien zurückführen läßt, heißt das wissenschaftliche Erkennen ein höheres, im Gegensatz zum nicht-wissenschaftlichen, welches nur als ein niederes zu betrachten ist. Die Fähigkeit, etwas deutlich zu erkennen, ist das **obere Erkenntnisvermögen.**[4]) Facultas distincte quid cognoscendi est facultas cognoscitiva superior ⟨mens, intellectus.⟩[5]) Dahingegen die Fähigkeit etwas undeutlich, also verworren, zu erkennen, nur ein **niedrigeres Erkenntnisvermögen** darstellt.[6]) . . . Unde

---

[1]) **Wolff**, Psych. emp. § 39. [2]) **Wolff**, Psych. emp. § 38. [3]) **Leibniz**, Meditationes de Cognitione . . . Erdm. S. 79 [4]) **Wolff**, Psych. emp. § 55. [5]) **Baumgarten** Metaph. § 524. [6]) **Wolff**, Psych. emp. § 54.

facultas obscure confuseque seu indistincte aliquid cognoscendi cognoscitiva inferior est.[1])

2. Die Allgemeine Ästhetik.

Wissenschaftliches und künstlerisches Denken.

Ausgehend von dieser Zweiteilung des Erkenntnisvermögens, sieht sich Baumgarten zunächst vor die Frage gestellt, zu welcher Art denn überhaupt die Vorstellungen, die beim Schaffen des Künstlers und beim Genuß eines Kunstwerks in Betracht kommen, gehören. Eins erscheint ihm hier auf den ersten Blick klar: der Dichter erstrebt nicht jene Deutlichkeit, welche dem Wissenschaftler als Ziel vorschwebt. Gedanken, welche in die Logik gehören, würden sich in einem Gedicht sehr seltsam anhören. Auf die Allgemeinheit dieser Erfahrung führt Baumgarten den Zweifel zurück, ob Philosophie und Dichtkunst überhaupt je miteinander in Einklang gebracht werden könnten.[2]) Als Beispiel dafür, wie unvereinbar beide Arten von Vorstellungen sind, bringt er selbst einen logischen Schluß in Form eines Gedichtes:

Quum qui demonstrant alios errasse, refutent
Nemo refutabit, nisi demonstretur ab illo
Erratum alterius: Qui demonstrare iubetur
Hunc logicam scivisse decet, quicumque refutat
Ergo, tamen logicus non est, non rite refutat. per vers. 1.

(Widerlegen heißt den Irrtum des andern beweisen. Um einen Beweis führen zu können, muß man sich auf die Logik verstehen. Wenn also jemand keine Logik versteht, so kann er auch nicht wirklich widerlegen).[3]) Trotzdem er an der Form dieses Gedichts nichts aussetzen zu müssen glaubt, will er doch das Ganze nicht eigentlich ein Gedicht nennen, da es nur deutliche Vorstellungen enthält.

Es bleiben somit für das poetische Denken nur die verworrenen Vorstellungen. Diese bezeichnet Baumgarten mit dem Ausdruck sensitiv, womit er sagen will, daß sie sich nicht an den Verstand, sondern an die übrigen Gemütskräfte des Menschen, wie Wahrnehmung, Gefühl, usw. wenden. In dieser Bedeutung ist der Ausdruck wohl aus Leibnizens Theodicee übernommen, wo (III, 397) die

[1]) Baumgarten Metaph. § 520. [2]) Medit. § 14 Anm. [3]) Medit. § 14.

Seele, die nur mit Empfindungen begabt ist, als *sensitive Seele* bezeichnet wird. In ähnlicher Bedeutung findet sich der Ausdruck sensitiv bei Dubos, der denjenigen Teil der Seele, der den illusorischen Leidenschaften, welche die Kunst in uns erweckt, zugänglich ist, als sensitive Seele ⟨âme sensitive⟩ bezeichnet.[1]) Wolff dagegen verwendet diese Bezeichnung ausschließlich für das Begehren, sofern es einer verworrenen Vorstellung des Guten entspringt.[2]) Appetitus sensitivus dicitur, qui oritur idea boni confusa.[3]) Als Gesamtbezeichnung für das Gebiet der sensitiven Vorstellungen verwendet sie erst Baumgarten. Eine Übersetzung des Wortes sensitiv erscheint mir unangebracht, da sie den etwas schwebenden, umfassenden Begriff unnötig verengern würde. Baumgarten selbst und seinem Beispiel folgend, auch sein Schüler Meier haben es mit „sinnlich" wiedergegeben. Ich möchte mich hier dem Urteil Herders anschließen, der in dem Aufsatz: „Von Baumgartens Denkart in seinen Schriften"[4]) sagt, nachdem er sein glückliches Bezeichnungsvermögen gelobt hat: „Dies gilt auch von seiner *sensitiven Rede*: Immer barbarisch (die Bezeichnung), aber auch immer so schwanger von Gedanken, daß ich kurz kein anderes Wort, keine Umschreibung dagegen mag. Man muß sich in das Innerste der Wolffischen Terminologie zu finden wissen, wenn man dieses Ausdrucks Grenzen bestimmen soll; ich mag ihn also wegen seines inneren Gehalts nicht vertauschen." Sensitiv bedeutet für Baumgarten zunächst rein negativ „nicht-deutlich"[5]) und wird für alle Vorstellungen des niederen Erkenntnisvermögens gebraucht. »Repraesentationes per partem facultatis cognoscitivae inferiorem comparatae sint sensitivae.«[6])

Baumgarten führt das an dem besonderen Beispiel der Dichtkunst aus. Ein *Gedicht* ist, da in ihm nur sensitive, oder doch vorwiegend sensitive Vorstellungen zum Ausdruck kommen, eine *sensitive Rede*.[7]) Damit ist aber ein Gedicht noch nicht genügend bestimmt, sensitive Rede ist ein sehr weiter Begriff, zu dem die meisten unserer Gespräche überhaupt gehören. Um das Gedicht näher zu bestimmen, führt Baumgarten noch einen neuen Begriff ein, den der *Vollkommenheit*. So lautet seine, teils berühmt, teils berüchtigt ge-

[1]) Dubos, a. a. O. Kap. 1, sect. III. [2]) Medit. § 3. [3]) Wolff, Psych. emp. § 580. [4]) Suphan, Bd. 32, S. 189. [5]) Medit. § 3. Anm. [6]) Medit. § 3. [7]) Medit. § 4.

wordene Definition des Gedichtes: **eine vollkommene ſenſitive Rede iſt ein Gedicht** ‹Oratio sensitiva perfecta est poema›.[1] Vollkommenheit iſt nun nach Wolff nichts anderes, als „das Zuſammenſtimmen Vieler zu Einem".[2] In Hinblick auf die Vorſtellungen, die in einem Gedichte vorkommen, bedeutet Vollkommenheit, daß alle einzelnen Beſtandteile des Gedichtes dazu beitragen müſſen, in uns ſenſitive Vorſtellungen zu erwecken. Oratio sensitiva perfecta est, cuius varia tendunt ad cognitionem repraesentationum sensitivarum.[3] Dazu muß Vollkommenheit auch ſchon in der einzelnen Vorſtellung angetroffen werden, d. h., es muß in einer Vorſtellung eine Vielheit von Merkmalen enthalten ſein.

Wir erſehen daraus, daß ſo auch die ſenſitive Erkenntnis ihre eigene Vollkommenheit haben ſoll. Worin beſteht nun dieſe? Zu den ſenſitiven Vorſtellungen gehören, wie wir ſchon bemerkt haben, zunächſt die dunklen. Sie ſind in großer Anzahl in unſerer Seele vorhanden und bilden dort den „**Grund der Seele**". Sunt in anima perceptiones obscurae, harum complexus fundus animae dicitur. Es ſind dies ſolche Vorſtellungen, deren wir uns zu meiſt nicht oder kaum bewußt ſind. Da ſie ſenſitiv ſind, folgt für Baumgarten, daß ſie auch poetiſch ſind.

Wichtiger jedoch für ein Gedicht ſind die klaren Vorſtellungen und ſie ſind umſo poetiſcher, je größer der Grad ihrer Klarheit iſt. Um vollkommener zu werden, müſſen ſie einen möglichſt hohen Grad der Klarheit beſitzen. Hier macht nun Baumgarten eine beachtenswerte Unterſcheidung. Die Klarheit einer Vorſtellung kann nämlich in zweierlei Weiſe zunehmen: es können die einzelnen Merkmale klarer und deutlicher hervortreten, oder es kann die Zahl der Merkmale zunehmen. Im erſten Falle wird die Vorſtellung **intenſiv klarer**. ‹Claritas claritate notarum maior intensive maior dici potest›.[4] Im anderen Falle heißt ſie **extenſiv klarer** ‹claritas extensive maior›.[5] „Wenn in einer Vorſtellung A, mehr vorgeſtellt wird, als in B, C und D, alle Vorſtellungen aber verworren ſind, ſo wird A extenſiv klarer ſein." ‹Si in repraesentatione A plura repraesententur, quam in B, C, D etc., sint tamen omnes confusae erit

---

[1]) Medit. § 9. [2]) **Wolff**, Vernünftige Gedanken von Gott ... § 152. [3]) Medit. § 7. [4]) Metaph. § 511. [4]) Metaph. § 531. [5]) Metaph. § 531.

reliquis extensive clarior⟩.[1]) Diese beiden Richtungen der Klarheit weisen eine ganz verschiedene Tendenz auf: die intensiv größere Klarheit umfaßt immer mehr die einzelnen Merkmale und schreitet so zu begrifflicher Deutlichkeit fort, indem sie eine Vorstellung in ihre einzelnen, einfacheren Bestandteile zerlegt. Ihr Ziel ist die Tiefe der Erkenntnis;[2]) sie ist ihrem Wesen nach intellektuell.[3]) Darüber muß bei der Betrachtung des Einzelnen der Überblick über das Ganze verloren gehen. Ganz anders verhält es sich mit den extensiv klareren Vorstellungen. Durch die Fülle der einzelnen Merkmale, die auf uns einstürmen, kommt uns das Ganze stärker zum Bewußtsein, während die einzelnen Merkmale mehr ineinanderfließen, verworrener werden. Die Gesamtvorstellung wird dadurch lebhafter: Extensive clarior perceptio est vivida.[4]) Noch deutlicher spricht sich Baumgarten hierüber in der Ästhetica aus. So heißt es dort in § 619: „Darum glaube ich mit vollem Recht jene Gedanken lebhaft nennen zu können, in denen eine besondere Verschiedenheit und gleichsam ein rasch erfolgender Wechsel der sich gegenseitig bedrängenden Merkmale wahrgenommen wird, aus deren außerordentlicher Verwirrung jener Glanz und jenes Leuchten des Denkens im einzelnen entspringt, das doch in seiner Gesamtheit durchsichtig und absolut klar sein muß." ⟨Hinc iure mihi videor eas demum cogitationes dicere posse vividas, in quibus peculiaris quaedam varietas, et subita veluti notarum se mutuo prementium celeritas deprehenditur, ex quarum eminenti diffusione nitor et splendor ille meditationis exsurgat in parte, cuius totum esse tamen debet perspicuum et absolute clarum.⟩ Eine solche lebhafte Vorstellung ist natürlich auch stärker als eine weniger lebhafte; es kann somit eine extensiv klarere Vorstellung stärker sein, als eine intensiv klarere, ja sogar stärker als eine deutliche.[5]) Die Wahrheit dieser Behauptung drängt sich uns oft nur zu deutlich auf. Wir brauchen nur daran zu denken, wie wir oft aus den tiefgründigsten Betrachtungen durch unpassenden Lärm herausgerissen werden, was schon Schopenhauer bewogen hat, sich in einem geharnischten Aufsatz über das erstaunliche Geschick der Menschen, störende Geräusche hervorzubringen, zu beschweren.

---

[1]) Medit. § 16. [2]) Medit. § 16 Anm. [3]) Metaph. § 531. [4]) Metaph § 531. [5]) Metaph. § 532.

In den beiden Arten der Klarheit scheiden sich endgültig Wissenschaft und Kunst. Während die Wissenschaft nach immer größerer Tiefe der Erkenntnis, nach begrifflicher Deutlichkeit strebt, sucht die Dichtkunst ihren Vorstellungen möglichst viel Lebhaftigkeit, Stärke, Anschaulichkeit und Glanz zu verleihen. Während jene auf immer einfachere Begriffe zurückkommen will, um schließlich alles auf nicht mehr zerlegbare Grundwahrheiten zurückzuführen, fordert die Kunst gerade die zusammengesetzten Begriffe.[1]) Das Ideal der poetischen Vorstellungen sind also solche, die möglichst inhaltsreich sind, oder wie Baumgarten es ausdrückt, die möglichst viele Bestimmungen haben, da die Vorstellungen dadurch größere extensive Klarheit erhalten.[2]) Die inhaltsreichsten Vorstellungen aber, also die bestimmtesten, sind die von Individuen, welche deshalb auch außerordentlich poetisch sind. Individua sunt omnimode determinata, ergo repraesentationes singulares sunt admodum poeticae.[3]) Die Darstellung von Individuen nennt er eine besondere Feinheit des Gedichtes ⟨poematis elegantia⟩ und empfiehlt den jungen Dichtern, nicht die Nase über Homer zu rümpfen, von dem sie das lernen könnten. Als Beispiel führt er den zweiten Gesang der Ilias, Vers 493 an: Führer und Herrscher und die Lenker der Schiffe will ich jetzt aufzählen und die sämtlichen Schiffe selbst.[4])

Wir sehen, wie so das deutliche Denken vom Besonderen zum Allgemeinen aufsteigt, während das sensitive Denken den umgekehrten Weg geht. Dabei muß das deutliche Denken notwendigerweise an inhaltlicher Fülle verlieren. Baumgarten hat das selbst gesehen und spricht im § 559 der Aesthetica ausführlich davon. Da bis jetzt außer Bäumler niemand auf diese wichtige Stelle hingewiesen hat, will ich sie in Übersetzung wörtlich anführen. „Welches ist denn jener Gegenstand, den der Mensch mit so vollkommener Vernunft betrachtet? Irgendein Allgemeines, das aus den Individuen abstrahiert wurde, die doch, jedes in seiner Art, eine unendliche Fülle von Einzelheiten in sich befassen, welche unter die stärksten Regeln fallen, wie die zahllosen Merkmale der unendlichen Verschiedenheiten bis hinab zu den Größenunterschieden. Das Allgemeine wird so daraus gewonnen, daß in denjenigen Dingen, in denen allein die metaphysische

---

[1]) Medit. § 23. [2]) Medit. § 18. [3]) Medit. § 19. [4]) Medit. § 19 Anm.

Wahrheit am bestimmtesten wäre, und die daher in ihrer Art der Vorstellung die größte inhaltliche Vollkommenheit verleihen würden, wenn sie als Individuen vorgestellt werden würden, alles abstrahiert wird, was 1. mehr vorhanden ist, als zu einer vollständigen Vorstellung gehört, 2. was an Größe und Wichtigkeit über den Grad hinausgeht, der in einer Erkenntnis gesetzt wird, welche der inneren Beschaffenheit des Gegenstandes gleichkommt, 3. alles, dessen Gegebenheiten für eine genaue Erkenntnis nicht durchsichtig sind, mag es nun wahr oder falsch sein, damit sich nur ja nichts Falsches in der Erkenntnis finde, 4. was nicht notwendig zur Unterscheidung gehört, samt dem, was sich weigert, für das betreffende Subjekt klar zu werden, 5. was für das betreffende Subjekt noch nicht völlig gewiß und streng beweisbar ist, worin noch irgendwie zu befürchten ist, es könnte auch das Gegenteil der Fall sein, und 6., was zu einer gegenteiligen Annahme führen, unsere Zustimmung verhindern und vielleicht gar Abscheu hervorrufen könnte." Zum Allgemeinen führt also nur die Abstraktion. Diese aber ist ein Verlust. Quid enim est abstractio, si iactura non est?[1]) Er vergleicht das Verfahren der Abstraktion mit dem eines Handwerkers, der aus einem unregelmäßigen Marmorblock eine Kugel formen soll und der darum alles wegmeißelt, was zu seinem Vorhaben nicht tauglich ist. Was im Falle der Abstraktion verloren geht, das ist gerade das, was die Dinge erst zu wirklichen Dingen macht, alle ihre Besonderheiten, wie Farbe, Größe usw., kurz alles das, was für die Vernunft nicht mehr durchdringlich ist, was wir als das Irrationale bezeichnen. Darum fragt auch Baumgarten, ob dem Allgemeinen dieselbe metaphysische Wahrheit zukomme, wie dem Besonderen, das als Einzelfall unter diesem Allgemeinen steht. Er wandelt hier durchaus in der Bahn Leibnizens, der dieselbe Frage schon ähnlich entschieden hatte. „Denn die Concreta, heißt es in der Abhandlung über den philosophischen Stil des Nizolius, sind wirklich die Dinge, die Abstracta sind es nicht, sondern nur Modi der Dinge. Die Modi aber sind nichts anderes als die Beziehung der Dinge auf den Verstand, d. h. Möglichkeiten des Erscheinens." ‹Nam concreta vere res sunt, abstracta non sunt res, sed rerum modi, modi autem nihi aliud sunt, quam relationes rei ad intellectum,

---

[1]) Aesthetica § 560.

seu apparendi facultates〉.[1]) Es kommt darin die Erkenntnis zum Ausdruck, daß uns die Dinge in ihrer konkreten Gestalt eher in ihrer wirklichen Beschaffenheit, so wie sie sind, entgegentreten, als in den Abstraktionen, die wir uns von ihnen machen.

Sucht die Philosophie allgemeine Prinzipien der Möglichkeit der Dinge, so geht die Dichtung den umgekehrten Weg. Sie will alles, was sie darstellt, konkret, greifbar und lebendig gestalten. Je bestimmter, je gehaltvoller, je individueller ihre Vorstellungen werden, desto poetischer werden sie. Darum soll der Dichter nicht Gattungsbegriffe bringen, er soll ihnen vielmehr noch weitere Bestimmungen hinzufügen, sodaß daraus Begriffe der niederen Gattung oder der Art entstehen. Generis inferioris et speciei repraesentationes magis poeticae quam generis aut generis superioris.[2])

Die Arten der sensitiven Vorstellungen.

Für die Verwendbarkeit der einzelnen Arten der Vorstellungen in der Kunst ist ihr konkreter Gehalt, ihre Sinnfälligkeit, maßgebend. In ihrer Aufzählung stützt sich Baumgarten vollständig auf die Wolffsche Psychologie. Von größter Anschaulichkeit sind natürlich diejenigen Vorstellungen, die uns durch die Sinne als unmittelbar gegenwärtig gegeben sind, das sind die Wahrnehmungen und Empfindungen 〈repraesentationes sensuales〉. „Vorstellungen von Veränderungen, welche gegenwärtig im vorstellenden Subjekt vor sich gehen, sind Empfindungen. 〈Repraesentationes mutationum repraesentantis praesentium sunt sensuales〉".[3]) In den Begriffen zeigt sich hier zur Zeit der Meditationes noch ein gewisses Schwanken. Für repraesentationes sensuales und ideae sensuales findet sich in der Metaphysica durchwegs Sensationes.[4]) Der Ausdruck ideae sensuales stammt aus der empirischen Psychologie Wolffs und bezeichnet dort Vorstellungen, die ihren Ursprung in der Empfindungskraft 〈vis sensationis〉 der Seele haben; er ist also gleichbedeutend mit Sensatio.[5])

---

[1]) Leibniz, de stilo philosophico Nizolii, XVII, Erdm. S. 63. [2]) Medit. § 20. [3]) Da Baumgarten in den Meditationes keine Unterscheidung zwischen Vorstellungen des äußeren und inneren Sinnes trifft, erfordert Repraesentationes sensuales, wie auch Ideae sensuales die doppelte Übersetzung als Empfindung und Wahrnehmung. [4]) Medit. § 24. [5]) Metaph. § 534 ff. [6]) Wolff, Psych. emp. § 95.

Ideae sensuales ist dasselbe wie repraesentationes sensuales, nur weniger auf den Akt des Vorstellens, als auf den Inhalt der Vorstellung bezogen. Repraesentatio rei dicitur idea quatenus rem quandam refert, seu quatenus objective consideratur.[1])

Zu diesen Empfindungen, die einen hohen Grad extensiver Klarheit besitzen, gehören auch die Affekte.[2]) Sie sind merklichere Grade des Lust- und Unlustgefühls und entstehen dadurch, daß wir uns etwas verworren, d. h. nicht begrifflich, als gut oder schlecht für uns vorstellen. . . Dantur eorum repraesentationes sensuales in repraesentante sibi quid confuse, ut bonum et malum . . .[3]) Vorstellungen, die von Affekten begleitet sind, werden uns natürlich stärker bewußt werden, als andere; sie tragen noch mehr den Charakter des Realen. Die persönliche Anteilnahme, die wir solchen Vorstellungen entgegenbringen, steigert sich mit der zunehmenden Stärke des Affektes, da ihre Vorstellungen, wenn sie stärker werden, zugleich auch klarer werden.[4])

Unsere Vorstellungen von gegenwärtigen Vorgängen sind aber nicht alle, die wir besitzen. Wir denken oft an Vergangenes und werden auch in einem Gedicht oft davon berichten müssen. Solche Vorstellungen werden von der Einbildungskraft erzeugt und heißen deswegen Einbildungen. Facultas producendi perceptiones rerum sensibilium absentium Facultas imaginandi seu Imaginatio appellatur.[5]) Idea ab imaginatione producta Phantasma dicitur.[6]) Unter Phantasma ist also nicht nur irgendeine Phantasievorstellung zu verstehen, sondern überhaupt jede Vorstellung von etwas, was uns nicht mehr gegenwärtig ist. Den Einbildungen fehlt natürlich die Unmittelbarkeit der Empfindungen; sie sind demzufolge weniger klar als diese. Phantasmata minus clara sunt, quam ideae sensuales.[7]) Der Künstler muß deshalb bei ihrer Verwendung sehr vorsichtig zu Werke gehen. Zu den Einbildungen gehören auch die Träume. Es kann ihre Darstellung deshalb auch poetisch sein. Baumgarten glaubt sie nicht völlig ablehnen zu dürfen. Doch hält er bei ihrer Anwendung größte Vorsicht für geboten, da die Gefahr dunkel zu werden dabei sehr nahe liegt.

---

[1]) Wolff, Psych. emp. § 48. [2]) Medit. § 25. [3]) Medit. § 25. Vergl. dazu Wolff, Psych. emp §§ 603, 605. [4]) Medit. § 27. [5]) Wolff, Psych. emp. § 92. [6]) Wolff, Psych. emp. § 93. [7]) Medit. § 29, Wolff, Psych. emp. § 96. [8]) Medit. § 50/51.

Eine wichtige Klasse der Vorstellungen sind ferner die Erdichtungen ⟨figmenta⟩. Sie entstehen dadurch, daß man Einbildungen in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt und aus diesen wieder neue Vorstellungen zusammensetzt. Diese sind natürlich wiederum Einbildungen und gehören deshalb zu den sensitiven Vorstellungen.[1]) Bei den Erdichtungen ist darauf zu achten, ob sie einen inneren Widerspruch enthalten oder nicht. Enthalten sie einen inneren Widerspruch, so sind sie unmöglich; sie heißen dann utopisch. Da utopische Vorstellungen überhaupt unvollziehbar sind, so können sie auch nicht anschaulich sein.[2])

Dagegen darf der Dichter alle Vorstellungen verwenden, die keinen Widerspruch in sich schließen, ganz gleich, ob sie in unserer bestehenden, oder nur in einer anderen Welt möglich sind. Baumgarten knüpft hier, wie wir sehen, an die Leibnizische Lehre von den möglichen Welten an. Die Unmöglichkeit einer Sache läßt sich nur nachweisen nach dem Satze des Widerspruchs. Alles, was keinen Widerspruch enthält, ist möglich:[3]) . . . quidquid non involvit contradictionem, quidquid non est A et non-A, est possibile.[4]) Nun kann ich aber bei den Tatsachenwahrheiten, dahin gehören alle sensitiven Vorstellungen, nicht nachweisen, daß das Gegenteil unmöglich ist. Sie unterstehen nur dem Satze vom zureichenden Grund, müssen also eine bestimmte Ursache haben. Diese muß wieder ihre bestimmte Ursache haben und so fort ins Unendliche. Da in der Kausalreihe kein Ende abzusehen ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, warum das vorliegende Faktum gerade so ist und nicht anders sein kann. Sicher ist nur, daß es seinen guten Grund hat, warum es so ist, und der ist in Gott zu suchen. Gott wählt unter all dem Möglichen nur das aus, was für diese Welt das Beste ist;[5]) das aber ist dasjenige, welches den größten Grad der Realität in sich trägt, das sich am besten in den Kausalnexus einfügt.[6]) Die Wahl Gottes erfolgt nach dem Principe de meilleur. Es ist demnach nicht so, wie Spinoza meint, daß alles Mögliche auch wirklich sein müsse.

Gemäß der Unterscheidung des Wirklichen und Möglichen, teilt Baumgarten die Erdichtungen in solche ein, die in dieser Welt mög-

---

[1]) Medit. § 52. [2]) Couturat, La logique de Leibniz, Paris 1901 S. 219. [3]) Metaph. § 8. [4]) Couturat, a. a. O. S. 220 ff. [5]) Couturat, S. 224. [6]) Metaph. § 377.

lich, also wirklich und solche, die zwar nicht in dieser, aber doch in einer anderen Welt möglich sind. Die ersteren haben einen höheren Grad der Möglichkeit. Possibilia huius mundi sunt, quae in universali eius nexu spectata tamen sunt hypothetice possibilia hinc majorem possibilitatis gradum habent.[1]) Sie heißen deshalb wahre Erdichtungen figmenta vera).[2]) Diejenigen Vorstellungen hingegen, die nur in einer anderen Welt möglich sind, heißen heterokosmisch (figmenta heterocosmica.[3]) Indem Baumgarten alle Erdichtungen zuläßt, die keinen inneren Widerspruch enthalten, läßt er der Phantasie des Künstlers den Spielraum, den sie braucht, um sich frei entfalten zu können; er befreit die Kunst von der Fessel, sklavisch die Wirklichkeit nachahmen zu müssen. Im übrigen erinnert die Definition des Begriffes Erdichtung: verworrene Vorstellungen, die aus der Scheidung und Neuzusammensetzung von Einbildungen entstanden sind, stark an die Auswahltheorie, wie wir sie in der Renaissancepoetik, vor allem bei Scaliger, finden, wonach der Dichter aus den Vorstellungen der wirklichen Dinge nur gerade das entnimmt, was ihm für seine Zwecke passend erscheint.

Ähnlichkeit mit den Erdichtungen hat eine andere Klasse von Vorstellungen, die sich mit der Erkenntnis des Zukünftigen befassen, die Voraussichten (divinationes). Sie sind wiederum durchaus im Charakter der Leibnizischen Philosophie begründet. Die Seele enthält, wie alle Monaden, in sich den gesamten vergangenen und zukünftigen Zustand der Welt. Jeder gegenwärtige Zustand ist eine Folge aller vorhergegangener und der zukünftige ist sonach im gegenwärtigen beschlossen. Et comme tout présent état d'une substance simple est naturellement une suite de son état précedant, tellement, que le présent y est gros de l'avenir.[4]) Je nach dem ich mehr oder weniger den gegenwärtigen Zustand eingesehen habe, kann ich daraus Schlüsse auf den zukünftigen ziehen. Da es sich dabei immer um individuelle Bestimmungen handelt, eignen sich solche Vorstellungen wohl für die künstlerische Darstellung. Sie können auch sensitiv sein,[5]) sofern nicht die ganze Kausalreihe so dargestellt wird, daß sie für den Betrachter völlig durchsichtig wird, wodurch das Zukünftige ja bewiesen und somit deutliche Vorstellungen erzeugt würden. Voraus-

[1]) Medit. § 51. [2]) Medit. § 52. [3]) Leibniz, Monadologie 22, Erdm. S. 706. [4]) Medit. § 51. [5]) Medit. § 50.

sichten, die ohne Einsicht in den Kausalzusammenhang geschehen, sind Ahnungen ⟨praesagia⟩[1]) Für den Fall, daß das Zukünftige weder auf natürliche noch auf übernatürlicher Weise erkannt wird, oder auch wenn die Kenntnis des Kausalzusammenhangs unzureichend ist, dann gehören die Weissagungen in das Gebiet der Erdichtungen.[2])

Diese verschiedenen Arten der sensitiven Vorstellungen bilden gleichsam den Rohstoff für das dichterische Schaffen. Es entsteht nun die Frage, wie man sie behandeln müsse, damit die sensitive Erkenntnis zur Vollkommenheit geführt werde, damit sie Kunst werde.

Die Ästhetik als die Logik des unteren Erkenntnisvermögens.

Die Frage der logischen Erfassung der verworrenen Erkenntnis, mit anderen Worten, die Frage der Rationalisierbarkeit des Individuellen, war eines der Hauptprobleme der Leibnizischen Philosophie. Leibniz hat sich noch genötigt gesehen, zwei Arten von Wahrheiten zu unterscheiden, die *Vernunftwahrheiten* und die *Tatsachenwahrheiten* ⟨vérités de raison und vérités des faits⟩. Die Vernunftwahrheiten lassen sich auf den Satz des Widerspruchs zurückführen; da ihr Gegenteil einen Widerspruch in sich schließen würde, so sind sie notwendig. Anders steht es mit den Erfahrungstatsachen; ihr Gegenteil schließt noch keinen Widerspruch in sich. Deshalb müssen sie als *zufällig* angesehen werden. Trotz dieser Unterscheidung erkennt Leibniz doch keiner von beiden Wahrheiten eine Überlegenheit zu. Beide sind sie gleich gewiß; auch die Tatsachenwahrheiten haben ihren zureichenden Grund und lassen sich auf identische Sätze zurückführen. Aber sie erfordern eine Analysis, die ins Unendliche ginge. Leibniz vergleicht sie selbst mit den Irrationalzahlen, also solchen Zahlen, die sich nicht durch die Beziehung auf die gewöhnlichen Maßeinheiten ausdrücken lassen. Es steckt so in den zufälligen Wahrheiten ein gewisses irrationales Moment, das aber letzten Endes für die Vernunft doch noch erfaßbar bleibt; denn obgleich die Analysis ins Unendliche fortschreitet, in Gott hat sie doch letzten Endes ihren zureichenden Grund. Für einen unendlichen Verstand, wie der Gottes ist, ist die Analysis vollständig.[1]) Sie bleibt dagegen immer

---

[1]) Medit. § 53. [2]) Leibniz, De Scientia universali, Erdm. S. 83.

unvollständig für den menschlichen Verstand. Dieser wird es daher in den Tatsachenwahrheiten nie zu einer vollständigen, adäquaten Erkenntnis bringen. Da die Wahrheit nach Leibniz nur in identischen Sätzen zu finden ist, so kann — für uns — den zufälligen Wahrheiten, also allem Individuellen, keine absolute Wahrheit zukommen, sondern nur eine mehr oder minder große Wahrscheinlichkeit, je nachdem, wie weit die Analysis vorzudringen imstande ist.[1])

Wir ersehen daraus, die Vollkommenheit der deutlichen Erkenntnis ist dem Menschen nicht beschieden. Im Gegenteil, es sind die allerwenigsten Vorstellungen, die uns eine vollständige deutliche Erkenntnis bieten, und selbst diese erhalten wir auf dem Wege der Abstraktion aus Vorstellungen, die der uns umgebenden, sinnlich greifbaren Wirklichkeit entstammen. Die Vorstellungen von Wirklichem sind Vorstellungen von etwas Individuellem, also sensitive Vorstellungen. Diese Art des Denkens, die in unserem Leben eine so große Rolle spielt, darf nun der Mensch nicht verkümmern lassen. Er muß versuchen sie in sich zu einer Vollkommenheit zu bringen.

Baumgarten weist darauf hin, daß selbst die Philosophie, also das deutliche Denken, seinen Ausgang vom sensitiven Denken genommen hat. „Schon die Ägypter hatten Wissenschaften. Allein was taten die Ägypter? Sie dachten sinnlich und teilten ihre Gedanken sinnlich mit, in den hieroglyphischen Bildern ... Und so finden wir es bei den Chaldäern, die ihre Gelehrsamkeit in der Astronomie nicht streng deutlich wußten, und bei den Kelten, deren Druiden ihre Gelehrsamkeit, ihre Staatskunst und ihre Religion in Gedichten verfaßten und folglich sehr sinnlich vortrugen." „Ähnlich ist es noch mit den griechischen Philosophen. Ihre Einsicht war nicht pur deutlich. Ihre erste Philosophie war bloß undeutlich und fabelhaft." Er erinnert zunächst an Orpheus und die sieben Weisen, als die ältesten unter den Philosophen. „Vielleicht besaßen sie mehr Philosophie als Politik". Sokrates und die von ihm abhängigen Sekten haben sehr viel sensitiv gedacht. Plato, Aristoteles, die Cyniker, die Stoiker, alle hatten sie noch nicht rein deutliche Erkenntnis. Von Cicero sagt Baumgarten: „Er war gewiß einer der berühmtesten von ihren (der Römer) Philosophen, allein wenn wir die Sache nach der Wahrheit

---

[1]) Couturat, a. a. O. S. 212/213.

unterſuchen wollen, ein beſſerer Äſthetikus als Philoſoph." Dasſelbe gilt auch von Seneca.[1])

Eine ſolche Art des Denkens, die ſo wichtig war und noch iſt, darf nicht vernachläſſigt werden. Die Menſchheit hat nicht ſofort mit dem deutlichen Denken begonnen, wie es auch nach der Nacht nicht plötzlich heller Tag wird. Die Natur macht keinen Sprung aus der Dunkelheit in die Deutlichkeit. . . natura non facit saltum ex obscuritate in distinctionem. Ex nocte per auroram meridies.[2])

Diejenige Lehre, die uns unterweiſt, die deutlichen Vorſtellungen zur Vollkommenheit der deutlichen Erkenntnis anzuwenden, iſt die Logik; analog dazu müßte es auch eine Logik des niederen Erkenntnisvermögens geben, d. h. eine deutliche Einſicht in das Weſen des ſenſitiven Erkennens. Scientia sensitive quid cognoscendi nennt ſie Baumgarten.[3]) Eine ſolche Wiſſenſchaft hatte vor Baumgarten ſchon Bilfinger gewünſcht. „Ich wollte, es gäbe Leute, die für das Vermögen des Fühlens, der Einbildung, der Aufmerkſamkeit, der Abſtraktion und für das Gedächtnis das leiſteten, was jener hervorragende Ariſtoteles . . . für den Verſtand geleiſtet hat, nämlich daß ſie alles, was dazu gehört und beiträgt ſie in ihrem Gebrauche zu leiten und zu unterſtützen in die Form einer Kunſt brächten; ſo wie Ariſtoteles in ſeinem Organon die Logik oder die Fähigkeit des Beweiſens in eine Ordnung gebracht hat. ‹Vellem existerent, qui circa facultatem sentiendi, imaginandi, attendendi, abstrahendi, et memoriam praestarent, quod bonus ille Aristoteles . , . praestitit circa intellectum, hoc est, ut in artis formam redigerent, quidquid ad illas in suo usu dirigendas et iuvandas pertinet et condicit, quem admodum Aristoteles in organo Logicam, sive facultatem demonstrandi redegit in ordinem.›"[4]) Dieſe Wiſſenſchaft ſoll, da ſie es nicht mit Vernunftwahrheiten ſondern mit ſenſitiver Erkenntnis zu tun hat, entſprechend der Einteilung der Vorſtellungen bei den alten Philoſophen in Aistheta und Noeta, den Namen Äſthetik erhalten.[5]) Die Äſthetik iſt demnach die Wiſſenſchaft vom ſenſitiven Erkennen.

In der Aesthetica teilt Baumgarten die neue Wiſſenſchaft wiederum in zwei Teile, in die natürliche und in die künſtliche Äs-

---

[1]) Poppe, Kollegnachſchrift § 1. [2]) Aesthetica, § 7. [3]) Medit. § 115. [4]) Bilfinger Dilucidationes . . . 1725, § 268. [5]) Medit. § 116.

thetik ⟨Aesthetica naturalis und Aesthetica artificialis⟩.[1]) Die natürliche Ästhetik nennt er das natürliche Vermögen schön zu denken, das wir auf die Welt mitbringen; sie zerfällt wieder in die ausübende Ästhetik ⟨Aesthetica utens⟩ und die lehrende ⟨Aesthetica docens⟩. Die künstliche Ästhetik ist diejenige, welche nach Regeln zu erlernen ist, und ihr Nutzen ist ein fünffacher. Sie soll 1. für die strengen Wissenschaften eine gute stoffliche Grundlage schaffen; 2. soll sie uns zeigen „wie wir das Wissenschaftliche für das Fassungsvermögen eines anderen einrichten sollen"; 3. soll sie uns ferner befähigen auch in solchen Dingen Bescheid zu wissen, in denen wir keine deutliche Erkenntnis haben, da wir davon nicht eben „Profession" machen; 4. soll sie uns sanftmütiger machen und schließlich 5. soll sie unser Handeln im gemeinen Leben bestimmen, daß wir uns z. B. in Gesellschaft angenehm machen und ähnliches mehr.[2]) Es ist offensichtlich das von Frankreich herkommende Ideal des Mannes von Welt, der sich überall zu benehmen weiß und von allem zu reden versteht ohne es doch gerade studiert zu haben, das Baumgarten in der Auffassung der neuen Wissenschaft geleitet hat. Auch liegt sehr nahe anzunehmen, daß hier ein Einfluß Shaftesburys vorliegt, bei dem ja auch die Kunst einen veredelnden Einfluß ausüben und das Leben gestalten soll.[3])

Schon Herder hat den Einwand erhoben, daß dieser doppelte Begriff der Ästhetik, der natürlichen und der künstlichen, einen inneren Widerspruch enthalte.[4]) Einerseits soll sie eine Wissenschaft, d. h. doch eine deutliche Erkenntnis des sensitiven Denkens sein, dann soll sie wieder, als natürliche Ästhetik, dieses Denken selbst sein, verworrenes Empfinden und zugleich deutliche Erkenntnis davon. Die Ästhetik ist für Herder „eine große Philosophie, eine Theorie des Gefühls der Sinne, eine Logik der Einbildungskraft und Dichtung, eine Erforschung des Witzes und Scharfsinns, des sinnlichen Urteils und des Gedächtnisses." Baumgarten hätte sich nach seiner Ansicht gar nicht gegen den Vorwurf zu wehren brauchen, daß seine neue Wissenschaft eines Philosophen unwürdig sei, sie ist vielmehr selbst Philosophie. Deshalb weist Herder ihren Anspruch ab, daß sie „im

[1]) Aesthetica, § 2, 3. [2]) Aesthetica § 3, Poppe, Kollegnachschrift § 3. [3]) H. v. Stein, S. 174/175. [4]) Herder, 4. kritisches Wäldchen, 4; Suphan Bd. 4, S. 22 ff.

gemeinen Leben zur Ausführung der Geschäfte vor allem bilde" und ähnliches. Dieser Einwurf besteht ganz zu Recht. Die Ästhetik ist die Wissenschaft von der sensitiven Erkenntnis, nicht aber sensitive Erkenntnis selbst, und es ist nicht einzusehen, wie sie als philosophische Theorie das sensitive Erkennen verbessern will.[1])

Einen besonderen Abschnitt der neuen Wissenschaft macht die Lehre vom sensitiven Vortrag ⟨de sensitive proponendo⟩ aus. Wird hierbei nicht so sehr auf Vollkommenheit geachtet, so hat diese Aufgabe die allgemeine Rhetorik ⟨rhetorica generalis, scientia de imperfecte repraesentationes sensitivas proponendo in genere⟩ zu übernehmen; wird aber Vollkommenheit erfordert, so fällt diese Aufgabe der allgemeinen Poetik zu ⟨poetica generalis, scientia de perfecte proponendo repraesentationes sensitivas in genere⟩.[2])

Die Ästhetik trägt also hier doppelten Charakter: sie erscheint als die Wissenschaft von der sensitiven Erkenntnis und als die Lehre vom sensitiven Vortrag. So heißt es in der 4 Jahre nach den Meditationes erschienenen Metaphysica: „Die Wissenschaft von der sensitiven Erkenntnis und dem sensitiven Vortrag ist die Ästhetik, die Logik des unteren Erkenntnisvermögens. ⟨Scientia sensitive cognoscendi et proponendi est Aesthetica, logica facultatis cognoscitivae inferioris⟩."[3]) Die Kunstlehre ist also nur ein Teil der Ästhetik, die Wissenschaft vom sensitiven Vortrag ⟨scientia sensitive proponendi⟩. Die Meditationes Philosophicae sind nur eine kleinere Abhandlung aus dem zweiten Abschnitt der Ästhetik. In ähnlicher Gestalt erscheint uns diese noch in den philosophischen Briefen des Aletheophilus.[4]) Danach ist die Ästhetik die Wissenschaft von der Verbesserung der sinnlichen Erkenntnts und wird eingeteilt in die Künste, die sich mit der Ästhetik selbst befassen und in diejenigen, die sich hauptsächlich mit dem lebhaften Vortrage beschäftigen. Die erstere teilt er wieder ein in die Kunst der Aufmerksamkeit, d. h. der Achtung auf die klaren Vorstellungen und die Absonderung von den unklaren und in die ästhetische Empirik, d. h. die Kunst, die Erfahrung zu verbessern. Zur letzteren rechnet er auch die physikalischen Instrumente,

[1]) Denselben Einwand erhebt auch Karl Raabe: A. G. Baumgarten Aestheticae in Disciplinae formam redactae Parens et Auctor, Rostock 1873, S. 20. [2]) Medit. § 117. [3]) Metaph. § 533. [4]) Philosophische Briefe des Aletheophilus, Greifswald 1741, 2. Schreiben.

wie Fernrohre, Thermometer, Barometer usw. und deren Verbesserung. Dieser letzte Teil der Ästhetik zeigt uns deutlich, wie weit Baumgarten noch den Begriff der Ästhetik als der Wissenschaft von der sensitiven Erkenntnis faßt, daß er sich nicht scheut, ihr eine ästhetische Empirik anzugliedern, die eigentlich einen Abschnitt der verschiedenen Experimentalwissenschaften, Physik, Chemie, Biologie usw. bilden sollte.

Dieser allgemeine Zug haftet der Baumgartenschen Ästhetik noch von der Leibnizischen Scientia Generalis her an, deren Problem, die rationale Durchdringung des Irrationalen, sie wieder aufgenommen, hat. In der Aesthetica tritt dieser Teil völlig in den Hintergrund, wohl hauptsächlich deswegen, weil die Forderung der Vollkommenheit der sensitiven Erkenntnis hier verknüpft ist mit dem Begriffe des Schönen, der zwar in den Meditationes noch keine Rolle spielt, der aber doch schon im Begriff des Poetischen in ihnen angelegt ist.

Schönheit als Vollkommenheit der sensitiven Erkenntnis.

Die Ästhetik hat, wie wir gesehen haben, die Aufgabe, unsere sensitive Erkenntnis zur Vollkommenheit zu führen. In der Ästhetica nun heißt diese Vollkommenheit der sensitiven Erkenntnis Schönheit ⟨Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis. Haec autem est pulcritudo⟩.[1]) Das entspricht ganz der Definition, die Baumgarten in § 662 der Metaphysica gibt, „Schönheit ist Vollkommenheit in der Erscheinungswelt, oder, Vollkommenheit, die dem Geschmack im weiteren Sinne bemerkbar ist. ⟨Perfectio phaenomenon sive gustui latius dicto observabilis, est pulcritudo⟩". Vollkommenheit ist aber für Baumgarten nichts anderes als Einheit in der Vielheit;[2]) Schönheit ist somit Einheit in der Vielheit, sofern sie in Erscheinung tritt. Der enge Anschluß an Leibniz ist unverkennbar. Für diesen ist Vollkommenheit eine „Erhöhung des Wesens" und damit eine Kraft; das Wesen einer Kraft aber ist, „daß sie vieles außer sich regiert und in sich vorbildet". „Nun, die Einigkeit in der Vielheit ist nichts anderes, als die Übereinstimmung, und weil eines zu diesem näher stimmt als zu jenem, so fließet daraus die Ordnung, von welcher alle Schönheit herkommt".[3])

---

[1]) Aestheticae § 14. [2]) Metaph. § 94. [3]) Leibniz, von der Glückseligkeit, Erdm. S. 672.

Baumgarten weicht aber nun in zwei wesentlichen Punkten von Leibniz ab. Findet dieser die wahre Schönheit in der Vollkommenheit des deutlichen Denkens, des Verstandes, so sieht Baumgarten sie vornehmlich in der Vollkommenheit der sensitiven, der verworrenen Erkenntnis. Die intellektuelle Schönheit ist ihm zwar nicht fremd, aber sie ist nicht eigentlich die Schönheit. Braitmaier glaubte aus dieser Lehre schon für Baumgarten die Folgerung ziehen zu dürfen, die nachmals Mendelssohn gezogen hat, daß es für Gott, da er nur deutliche Erkenntnis hat, keine Schönheit gebe.[1]) Dem ist aber nicht so; denn im Bereiche der deutlichen Vorstellungen wiederholt sich noch einmal, die Scheidung in intensiv und extensiv, je nachdem sich die einzelnen Merkmale mehr verdeutlichen, oder, in Deutlichkeit, in ihrer Gesamtheit zum Bewußtsein kommen. Die Vollkommenheit der intensiv deutlichen Erkenntnis heißt ihre Tiefe ⟨profunditas⟩ und in einem noch höheren Grade Reinheit ⟨puritas⟩. Die extensiv deutliche Erkenntnis jedoch heißt in ihrer Vollkommenheit Schönheit des Verstandes ⟨pulcrituto intellectus⟩.[2]) Sie erfordert also einen Verstand, der anschauend ist; das aber ist nur der göttliche. Wir dürfen aus dem System Baumgartens also wohl schließen, daß Gott als anschauender Verstand sowohl Reinheit wie Schönheit des Verstandes in sich vereint. In der Folge jedoch bezeichnet Baumgarten nur die Vollkommenheit derjenigen Erkenntnis, die dem Mensch n möglich ist, die Vollkommenheit der sensitiven Erkenntnis, als Schön heit und von der Schönheit des Verstandes ist weiter nicht mehr die Rede.

Das andere unterscheidende Moment ist, daß Baumgarten die Schönheit nicht mit dem Lustgefühl verbindet, wie das Wolff in Anlehnung an Leibniz tut, wenn er Schönheit mit anschauender Lust erklärt.[3]) Hier lag die Gefahr sehr nahe, die Kunstlehre in eine Theorie der Affekte und Begierden verlaufen zu lassen, wie es ja bei den Schweizern teilweise der Fall ist. Dieser Gefahr ist Baumgarten dadurch entgangen, daß er die Schönheit als eine besondere Art der Erkenntnis betrachtete. „Da man auch Wissenschaften von Begierden hat, so unterscheidet sich die Ästhetik dadurch

---

[1]) Braitmaier, a. a. O. II, S. 22. [2]) Metaph. § 637. [3]) Wolff, Psych. emp. § 544, Vernünftige Gedanken § 409 ff.

von ihnen, daß sie eine Wissenschaft einer gewissen Erkenntnis ist".[1]) Der logische Charakter des ästhetischen Urteils stand für ihn so im Vordergrund, daß er dabei das psychologische Moment, das daraus entspringende Vergnügen, sehr stark vernachlässigte.

In den Meditationes finden sich, wie schon erwähnt, die Bezeichnungen „Schönheit" und „schön" noch nicht. An Stelle von schön steht immer poetisch; doch bezeichnet das im Grunde genommen dasselbe; denn das Schöne auf dem Gebiete der Dichtkunst ist eben das Poetische. Dem Satz: „Poetisch wird etwas genannt, was zur Vollkommenheit der Gedichte irgend etwas beitragen kann",[2]) entspräche ganz genau der Satz: „schön wird das genannt, was zur Vollkommenheit der sensitiven Erkenntnis irgendwie beiträgt". Es wäre möglich, daß damals Baumgarten die Bezeichnungen Schönheit und schön noch nicht verwendete im Hinblick auf das allgemeine Ziel der neuen Wissenschaft, deren Ankündigung den Schluß der Meditationes bildet.

Die geforderte Vollkommenheit ist, wie wir schon zeigten, nichts anderes als Einheit in der Mannigfaltigkeit, welche aber nicht als etwas Starres aufzufassen ist, sondern als eine besondere Tätigkeit der Seele. Die unübersehbare Mannigfaltigkeit des Besonderen wird geordnet und zwar so, daß eine Einheit eine Vielheit aus sich wirkt, und so ihr zureichender Grund wird. In perfectione plura eidem rationi conformiter determinantur.[3]) Zu gleicher Zeit aber haben die vielen das Eine zum Ziel;[4]) dieses Eine ist somit die Zweckursache ⟨causa finalis⟩. Der Begriff der Vollkommenheit schließt so den Begriff des Zweckes in sich. Vollkommenheit der sensitiven Erkenntnis heißt demnach: sensitive Vorstellungen, so klar wie möglich, in einem bestimmten Zweckzusammenhange gedacht. Die Gesamtheit der uns gegebenen Erscheinungswelt soll nach dem Zweckbegriff geordnet, in bestimmte Sinnzusammenhänge gebracht werden und ist, sofern sie zu einem Zwecke zusammenstimmt, auch schön. Es liegt dieser Forderung der Glaube zugrunde, daß alles Weltgeschehen sinnvoll zu denken sei. In dieser Weise hat es allerdings Baumgarten nie ausgesprochen, da sich seine Ausführungen im wesentlichen

---

[1]) Poppe, Kollegnachschrift, § 1. [2]) Medit. § 11. [3]) Metaph. § 95. [4]) Metaph. § 94.

nur auf die Dichtkunst erstrecken. Für ein Gedicht aber fordert er strenge Ordnung nach einem Thema. Das Thema ist der Zweck, den sich das Gedicht setzt, der zureichende Grund für alle Vorstellungen, die in ihm enthalten sind, das Ziel des Gedichtes, gleichsam seine Seele. „Das, dessen Vorstellung den zureichenden Grund für andere, in der Rede verwendete Vorstellungen enthält, den seinen aber nicht in anderen hat, ist das Thema ‹Id, cuius repraesentatio aliarum in oratione adhibitarum rationem sufficientem continet, suam vero non habet in aliis est Thema›." [1])

Wir müssen noch etwas auf den Unterschied der beiden Schönheitsdefinitionen eingehen. Die Definition der Metaphysica, Schönheit ist die Vollkommenheit der Erscheinungen ‹perfectio phaenomenon›, setzt eine absolute Vollkommenheit voraus, die sich natürlich, da alle Monaden gleichsam Spiegel sind, die das Weltganze, die Ordnung der Monaden, vorstellen, in jeder Monade in besonderer Weise wiederspiegelt. Die menschlichen Seelen, die ja einander alle sehr ähnlich sind, stellen also entsprechend ihrer Stellung in der Monadenreihe die Vollkommenheit der Welt in ihrer Weise, eben in der Erscheinungswelt, dar. Es zeigt uns diese Definition die metaphysische Seite des Schönheitsbegriffs. Nur sie kann Schiller meinen, wenn er sagt, die Baumgartensche Schönheitsdefinition sei rational-objektiv.[2])

Die Definition der Aesthetica hingegen, Schönheit ist Vollkommenheit der sensitiven Erkenntnis, geht von der Vorstellungstätigkeit der menschlichen Seele aus und bezeichnet eine gewisse Art unseres Denkens, nämlich wie wir die auf uns einstürmende Fülle der Vorstellungen zu einem möglichst hohen Grad der extensiven Klarheit, also der Anschaulichkeit, bringen und sie nach dem Begriffe des Zweckes in einen gewissen Zusammenhang einordnen. Es bezeichnet diese Definition somit eine besondere Funktion unseres Denkens. Sie ist funktional-logisch,[3]) oder um mit Schiller zu reden, rational-subjektiv.[4]) Es ist damit ein wesentlicher Fortschritt über den Standpunkt Wolffs hinaus erreicht. Wenn Raabe sagt,[4]) das Schöne sei bei Baumgarten nur dem Grade nach vom Wahren unterschieden,

---

[1]) Medit. § 51. [2]) Sommer, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller, Würzburg 1892, S. 383. [3]) Bäumler a. a. O. S. 114, 116. [4]) Karl Raabe a. a. O. S. 15.

so kann er sich dabei nur auf die Schönheitsdefinition der Metaphysica berufen. Zwischen einer deutlich und einer verworren erkannten Vollkommenheit besteht wirklich nur ein Gradunterschied. Betrachtet man aber perfectio phaenomenon nicht als „in Erscheinung tretende Vollkommenheit" sondern, wie das die Definition der Aesthetica nahelegt, als Vollkommenheit der Erscheinungen, und achtet dabei auf die eigentliche Bedeutung von phaenomenon als des den Sinnen Zugänglichen — observabilis nennt es Baumgarten in der Metaphysica § 424: Observabilia ⟨phaenomena⟩ dicimus, quae per sensus possumus cognoscere ⟨confusius⟩ — dann drängt sich uns die Überzeugung auf, daß auch schon die Definition der Metaphysica, wie die der Aesthetica, ein vom logischen Erkennen auch dem Wesen nach unterschiedenes Erkennen meint. Mag auch Baumgarten, von der Leibniz-Wolffschen Vorstellungslehre ausgehend, selbst immer nur an einen Gradunterschied gedacht haben, seine Scheidung zwischen extensiver und intensiver Klarheit, wie auch die Einführung des Begriffes „sensitiv" für den gesamten Bereich der „verworrenen" Vorstellungen liefern den Beweis, daß ihm der wesentliche Unterschied zwischen beiden Denkformen viel deutlicher geworden war, als seinen Vorgängern.

Das Analogon Rationis.

Da Vollkommenheit der sensitiven Vorstellungen Einheit in der Mannigfaltigkeit bedeutet, so herrscht also unter ihnen ein gewisser Zusammenhang ⟨ordo, nexus⟩. Dieser ist zwar durch das Thema bedingt, aber im einzelnen dadurch noch nicht bestimmt.

In § 72 der Meditationes beschreibt Baumgarten die in einem Gedichte möglichen Arten des Zusammenhangs sensitiver Vorstellungen. Sie können zusammenhängen, heißt es hier, wie die Prämisse mit den Schlüssen, wie Ähnliches mit Ähnlichem, Verwandtes mit Verwandtem, nach dem Gesetz der Empfindung und der Einbildung. Die Ordnung in einem Gedichte kann sein: die historische ⟨methodus historicorum⟩, die des Witzes ⟨methodus ingenii⟩ und die der Vernunft ⟨methodus rationis⟩[1]) Unter der Ordnung der Vernunft haben wir den Zusammenhang wie Prämisse und Schluß zu verstehen. Sie wird in der Metaphysica, § 642, beschrieben: Wenn ich in A

[1]) Medit. § 72.

ein gewisses C klar erkenne, aus welchem ich einsehe, warum in B etwas klar erkannt werden kann, so begreife ich A und B als miteinander verknüpft ⟨si in A clare cognosco C, aliquid, ex quo clare cognoscam, cur sit aliquod clare cognoscendum in B, A et B concipio connexa⟩. Es ist dies nur eine andere Formulierung für den Satz vom zureichenden Grund, die uns hier entgegentritt.

Zu dieser Ordnung gesellt sich als zweite die Ordnung des Witzes. Witz ⟨ingenium⟩ heißt die Fähigkeit, Ähnlichkeiten in den Dingen zu erkennen: Habitus identitates rerum observandi est ingenium strictius dictum.[1]) Diese Definition hat Baumgarten von Wolff übernommen: „Die Leichtigkeit, die Ähnlichkeiten wahrzunehmen, ist eigentlich dasjenige, was wir Witz heißen."[2]) Allerdings kennt Baumgarten den Ausdruck ingenium noch in einer weiteren Bedeutung: „Das bestimmte Verhältnis der Erkenntnisvermögen in einem gewissen Subjekte ist sein ingenium im weiteren Sinne ⟨Determinata facultatum cognoscitivarum proportio inter se in aliquo est ingenium eius latius dictum"⟩.[3]) Wir können hier ingenium wohl am besten wiedergeben mit „Gemüt" in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes; Baumgarten selbst übersetzt es, gleich dem französischen Esprit, mit „Geist". Unsere Stelle in den Meditationes jedoch versteht unter ingenium nur die engere Bedeutung des Wortes, also das, was Wolff den Witz nennt. Das ergibt sich aus dem Vorausgehenden, wo vom Zusammenhang wie Ähnliches mit Ähnlichem und Verwandtes mit Verwandtem die Rede ist, der ja die Methodus ingenii ausmacht.

Die dritte Art des Zusammenhangs endlich ist die historische Ordnung; dafür findet sich in § 73 auch „die Ordnung des Gedächtnisses" ⟨Methodus memoriae⟩. Diese wird in der Metaphysica folgendermaßen beschrieben. Wenn mehrere Vorstellungen, welche bis zur gegenwärtigen aufeinander folgen, eine Teilvorstellung gemeinsam haben, so wird die Teilvorstellung als in den vorhergehenden, wie auch in den nachfolgenden enthalten vorgestellt ⟨Repraesentatis pluribus perceptionibus, usque ad praesentem, partialem communem habentibus, partialis communis repraesentatur, ut contenta in antecedente et sequante⟩.[4]) Die Ordnung des Gedächtnisses, die der

[1]) Metaph. § 572. [2]) Vernünftige Gedanken § 366. [3]) Metaph. § 648. [4]) Metaph. § 580.

Historiker also, vereinigt in sich die beiden Gesetze der Empfindung und der Einbildung. Das Gesetz der Empfindung ⟨lex sensationis⟩ lautet: Wie die Zustände der Welt und die meinigen aufeinanderfolgen, so folgen auch ihre gegenwärtigen Vorstellungen aufeinander ⟨ut sibi succedunt status mundi et status mei, sic sequuntur se invicem repraesentationes eorum praesentium⟩.[1]) Das Gesetz der Einbildung ⟨lex imaginationis⟩ heißt: Wird eine Teilvorstellung vorgestellt, so kehrt die gesamte Vorstellung ins Gedächtnis zurück ⟨Percepta idea partiali recurrit eius totalis⟩.[2]) Es ist das, wie Baumgarten selbst bemerkt, der Satz der Ideenassociation.

Wir sehen also, daß Baumgarten in den Meditationes die verschiedenen Arten der Verknüpfung, wie sie die Logik kennt, einfach auf das Gebiet der sensitiven Vorstellung überträgt, ohne einen wesentlichen Unterschied zu machen. Doch ist schon mit der Forderung, daß der Zusammenhang poetisch sein,[3]) also zu sensitiver Erkenntnis führen soll, zugleich die Bedingung gestellt, daß das Thema des Gedichtes nicht deutlich, sondern sensitiv erkannt werde. Diesen Unterschied zwischen der Verknüpfung deutlicher Vorstellungen und sensitiver Vorstellungen finden wir erst in der Metaphysica herausgearbeitet. Die Ordnung der Vernunft ⟨Methodus rationis⟩ wird deutlich von einer anderen unterschieden, die er, da sie dem Verfahren der Vernunft ähnlich ist, das Vernunftähnliche, analogon rationis,[4]) nennt. Diese Gegenüberstellung einer vernünftigen und einer nur vernunftähnlichen Gedankenverknüpfung hat ihren Grund darin, daß wir beim sensitiven Denken niemals deutliche Schlüsse folgern und eine Handlung oder einen Zustand nie aus seinen tiefsten Gründen zu erklären versuchen. In dem genannten § werden die einzelnen Fähigkeiten, welche zusammen das analogon rationis bilden, aufgezählt: 1. der sensitive Witz ⟨ingenium sensitivum⟩; er ist ein niederes Vermögen, die Ähnlichkeiten der Dinge zu erkennen ⟨inferior facultas identitates rerum cognoscendi⟩, 2. der sensitive Scharfsinn ⟨acumen sensitivum⟩, ein niederes Vermögen, die Verschiedenheiten der Dinge zu erkennen ⟨inferior facultas diversitates rerum cognoscendi⟩, 3. das sensitive Gedächtnis ⟨memoria sensitiva⟩, 4. die Fähigkeit zu erdichten ⟨Facultas fingendi⟩, 5. das sensi-

[1]) Metaph. § 541. [2]) Metaph. § 561. [3]) Medit. § 65. [4]) Metaph. § 640.

tive Beurteilungsvermögen ⟨indicium sensitivum et sensuum⟩, 6. die Erwartung ähnlicher Fälle ⟨exspectatio casuum similium⟩ und 7. das sensitive Bezeichnungsvermögen ⟨characteristica sensitiva⟩.

Ähnlich zählt Baumgarten auch in der Äſthetica auf. So heißt es in § 140 der Kollegnachſchrift: „Man ſehe, ob ſich viel Unterkenntnisvermögen beſchäftigen, ob unſere Sinne viel von dem Gegenſtand wahrgenommen haben; man ſchreite zu den Imaginationen fort; man ſehe auf den Witz, ob man similia und congruentia wahrnimmt; man ſehe auf die Scharfſinnigkeit, auf Gedächtnis und Beurteilungskraft, und ob man ſo denke, daß einen die Kenner nicht verlachen.[1])

Das alles iſt im weſentlichen ſchon in den Meditationes angedeutet, nur daß die Anwendung auf ſenſitive Vorſtellungen, obſchon gefordert, in der Bezeichnung ſelbſt noch nicht zum Ausdruck kam. Nicht erwähnt wurde in ihnen allein der Scharfſinn ⟨acumen⟩; von dem ſenſitiven Bezeichnungsvermögen iſt in den Meditationes von § 72 an die Rede; das ſenſitive Beurteilungsvermögen wird im § 92 behandelt. Die Erwartung ähnlicher Fälle iſt ſchon in der Methode des Gedächtniſſes enthalten.

Dieſe Lehre vom analogon rationis finden wir ſchon bei Leibniz, der allerdings ziemlich flüchtig darüber hinweggeht. So ſagt er in der Monadologie: „Das Gedächtnis liefert eine Art des Folgerns für die Seelen, die die Vernunft nachahmt, die aber davon verſchieden ſein muß ⟨la mémoire fournit une espèce de consécution aux âmes, qui imite la raison mais qui en doit être distinguée"⟩.[2]) Wenn man z. B. einem Hunde den Stock zeigt, ſo erinnert er ſich der Fälle, wo er mit dem Stocke verprügelt wurde, und beginnt zu winſeln. Der Menſch handelt ähnlich wie das Tier;[3]) eine große Anzahl ſeiner Schlüſſe geſchehen nur nach der Methode des Gedächtniſſes. So vergleicht Leibniz ihn darin mit den empiriſchen Ärzten, die nur eine gewiſſe Praxis, aber keine Theorie haben. Der Menſch iſt zu drei Vierteln ſeiner Handlungen nur Empiriker ⟨et nous ne sommes qu'empiriques dans les trois quarts de nos actions.⟩ So iſt z. B. der Schluß, daß es morgen wieder Tag wird, rein empiriſch;

[1]) Vergl. auch Aesthetica § 140. [2]) Monadologie 26, Erdm. S. 707. [3]) Monadologie 28, Erdm. S. 707.

wir schließen das nur daraus, daß es alle Tage so war. Nur der Astronom entscheidet in dieser Frage nach Vernunftgründen.

Ebenso kennt auch schon Wolff das Vernunftähnliche. Wie bei den Tieren — er wiederholt hier das Leibnizische Beispiel vom geprügelten Hund und führt die Schlußfolgerung, die das Tier hier zieht, ebenfalls auf Gedächtnis und Einbildungskraft zurück,[1]) — so findet sich das analogon rationis auch häufig beim Menschen. Er bringt hier wieder das Beispiel von dem Schlusse, daß die Sonne alle Tage wieder aufgehe.[2]) „Die Erwartung ähnlicher Fälle, fährt er fort, hat eine Ähnlichkeit mit der Vernunft". Bei vielen Menschen vertritt sie die Vernunft vollständig und sie kann sogar der Vernunft gemäß werden, „wenn man die Umstände richtig determiniret unter welchen etwas geschieht".[3])

Die vollständige Ausgestaltung der Lehre vom analogon rationis und seine besondere Verwendung für eine bestimmte Geistestätigkeit des Menschen findet sich erst bei Baumgarten. Er zieht endgültig den Schluß, da es die Kunst nicht mit deutlicher Erkenntnis, sondern mit sensitiven Vorstellungen zu tun hat, so kann es auch nicht die Vernunft sein, die in ihr entscheidet — Vernunft dabei immer gleichbedeutend mit Intellekt gedacht — sondern nur ein Vernunftähnliches, ein analogon rationis. Deswegen heißt die Ästhetik auch nicht nur Wissenschaft des unteren Erkenntnisvermögens, sondern auch ars analogi rationis.[4])

Die Forderung der Beobachtung der Regeln des analogon rationis bedeutet also nichts anderes, als daß man auch beim sensitiven Denken die Vorstellungen in ähnlicher Weise verknüpfen müsse, wie es die Vernunft tut. Da diese Verknüpfungsarten nichts anderes sind, als die Formen, wie uns in der Natur die Dinge im Zusammenhang gegeben sind, so heißt Vorstellungen in dieser Weise miteinander verknüpfen, ebenso handeln, wie die Natur handelt. In dieser Formulierung erhält das Prinzip der Naturnachahmung bei Baumgarten eine ganz neue Wendung, wie es bei dem phänomenalistischen Charakter der Leibnizischen Philosophie auch nicht gut anders möglich ist; denn Natur ist letzten Endes nichts anderes, als

---

[1]) Vernünftige Gedanken, § 870—873. [2]) Vernünftige Gedanken, § 372. [3]) Vernünftige Gedanken § 375. [4]) Aesthetica § 1.

„das innere Prinzip der Veränderungen in Universum und die davon abhängigen Handlungen ⟨intrinsecum mutationum in universo principium et inde pendentes actiones"⟩.[1]) Die Natur nachahmen heißt also für Baumgarten nichts anderes, als nach jenem inneren Prinzip der Vorstellungstätigkeit handeln,[2]) dieses Handeln hat, weil die Natur vernünftig ist, auch Ähnlichkeit mit der Vernunft und wird darum einem analogon rationis zugeschrieben.

Wahrheit und Wahrscheinlichkeit.

Leibniz hatte die Wahrheiten eingeteilt in Vernunftwahrheiten und Tatsachenwahrheiten. Den letzteren kommt, da sie nicht notwendig, sondern nur zufällig sind, keine absolute Wahrheit zu, sondern nur mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit. Diese Scheidung gilt für die Vernunft, nicht aber für das analogon rationis. Für dieses sind vielmehr die Tatsachenwahrheiten ebenfalls unumstößlich gewiß. Darum fordert Baumgarten im Gedicht, auch nicht strenge Wahrheit sondern nur Wahrscheinlichkeit. „Da wir wahrnehmen, daß Wahrscheinliches öfter geschieht als Unwahrscheinliches, so ist ein Gedicht poetischer, wenn es wahrscheinliche Begebenheiten erdichtet."[3]) Wichtig ist nur, daß sich in dem, was erdichtet wurde, kein innerer Widerspruch finde. Allerdings ist in dieser Bemerkung schon enthalten, daß ein Dichter auch etwas Unwahrscheinliches ⟨improbabile⟩ vorstellen könne; abgewiesen wird es wenigstens nicht völlig, es heißt nur, daß das Wahrscheinliche poetischer ist. Weiter gehen die Andeutungen in den Meditationes nicht. Erst die Aesthetica baut die Lehre von der ästhetischen Wahrheit weiter aus.

Für das Gebiet der sensitiven Vorstellungen gilt ebenso wie für das der deutlichen der Grundsatz, daß alles, was wahr sein soll, möglich sein und einen Grund haben müsse.[4]) Nur stellt das analogon rationis nicht dieselben hohen Anforderungen wie die Vernunft. Was für die Vernunft nur noch einen mehr oder minder hohen Grad der Wahrscheinlichkeit ⟨probabilitas⟩ hat, die Tatsachenwahrheiten, das Individuelle, das ist für das analogon rationis noch Wahrheit. „Der schöne Geist gehet in der ästhetischen Wahrheit immer herunter bis auf singularia, welches in den Gegenständen der Wissenschaften nicht

[1]) Medit. § 110. [2]) Medit. § 109. [3]) Medit. § 59. [4]) Poppe, Kollegnachschrift § 431.

geschieht."[1]) Er unterscheidet sogar, entsprechend der Einteilung der Erdichtungen in wahre und heterokosmische, zwischen Wahrheiten, die im eigentlichen Verstande wahr sind und den heterokosmischen. Maßgebend für die ästhetischen Wahrheiten ist nur, daß sie in einem gewissen Zusammenhange möglich sind.[2])

Das ästhetisch Wahre scheidet sich wieder in das im eigentlichen Sinne Wahre und das nur Wahrscheinliche. Auch das Schöne kennt gewisse allgemeine Sätze, die es als wahr annimmt; aber das sind solche, bei denen die wissenschaftliche Demonstration schon längst aufgehört hat.[3]) Es muß also eigentlich nur wahrscheinlich gedacht werden. Dieses ästhetisch Wahrscheinliche ⟨verisimile⟩ ist zu unterscheiden von dem, was die Vernunft wahrscheinlich ⟨probabile⟩ nennt.[4]) Das ästhetisch Wahre ist das im eigentlichen Sinne Wahrscheinliche, da es nur den Anschein des Wahren zu erwecken braucht. Es wird zwar nicht bis zur vollen Gewißheit getrieben, enthält aber doch nichts offensichtlich Falsches; wie die strenge Vernunft darüber urteilen würde, ist gleichgültig. »Est ergo veritas aesthetica a potiori dicta Verisimilitudo, ille veritatis gradus, qui etiamsi non evectus sit ad completam certitudinem, tamen nihil contineat falsitatis observabilis.«[5]) In § 485 werden die verschiedenen Arten des ästhetisch Wahren aufgezählt: „Das ästhetisch Wahre, d. h. das Wahrscheinliche, wird also sein, 1. das, was sensitiv und verstandesmäßig völlig gewiß ist, 2. was nur sensitiv (also für das analogon rationis⟩ völlig gewiß ist, woran der Verstand bis jetzt noch nicht seine Tätigkeit ausgeübt hat, 3. was logisch und ästhetisch wahrscheinlich ⟨probabile⟩ ist d. h. wo mehr Grund zur Zustimmung vorhanden ist, als zur Ablehnung." Logisch wahrscheinlich ist es, wenn die Gründe deutlich, und ästhetisch wahrscheinlich, wenn sie sensitiv erkannt werden. Dazu kommt noch als 4. das ästhetisch Wahrscheinliche ⟨verisimile⟩, das logisch betrachtet zwar sehr zweifelhaft sein kann, aber für das analogon rationis doch noch den Schein des Wahren erweckt.[6]) Dem logisch Wahren entspricht also, gleichsam nur eine Stufe der Wahrheit tiefer, das ästhetisch Wahre und dem logisch Wahrscheinlichem ⟨probabile⟩ eine Stufe tiefer das ästhetisch Wahrscheinliche ⟨verisimile⟩.

---

[1]) Poppe, Kollegnachschrift § 441. [2]) Poppe, § 441. [3]) Poppe, § 478. [4]) Poppe, § 478. [5]) Aesthetica, § 483. [6]) Aesthetica, § 486.

Wir finden hier schon die Lehre vom schönen Schein im Grunde angelegt, die in der späteren Ästhetik eine große Rolle spielte.

3. Die Lehre von der Dichtkunst.

Im System der neuen Wissenschaft der Ästhetik hat die Dichtkunst ihren ganz bestimmten Platz. Als Kunst gehört sie, wie schon oben gezeigt wurde, zum zweiten Teil der Ästhetik, der vom vollkommenen Vortrag sensitiver Vorstellungen handelt. Da das Ausdrucksmittel hierbei die Worte sind, so versteht Baumgarten unter einem Gedicht eine vollkommene sensitive Rede (oratio perfecta sensitiva).[1])

Der Gegenstand der poetischen Darstellung.

Der Gegenstand der poetischen Darstellung ergibt sich leicht aus dem, was über die Ästhetik im allgemeinen gesagt wurde. Er ist alles das, was irgendwie in sensitiven Vorstellungen zum Ausdruck gebracht werden, konkrete Gestalt annehmen kann. Das ist nicht nur Sensitives; man kann auch allgemeine Sätze in die Form sensitiver Vorstellungen kleiden. So spricht Baumgarten in § 58 der Meditationes davon, daß der Fall eintreten könne, daß man Philosophisches und Allgemeines in poetischer Form vorzutragen habe. »Si philosophica vel universalia quaevis repraesentanda poetice. . .« Dieses Allgemeine sind vor allem solche Gegenstände, die die Religion und die Tugend fördern. Cum . . . obligemur ad talia carminibus consignanda, quae virtutem et religionem promovent.[2]) In demselben heißt es weiter: „Da ferner das, was die wahre Vollkommenheit des Menschengeschlechts, vollständig oder nicht, wieder herstellen kann, ein Allgemeines ist, so kommt der Dichter häufig in die Lage, Allgemeines und weniger Bestimmtes sagen zu müssen." Baumgarten ist also, wie die meisten seiner Zeitgenossen, der Ansicht, daß es eine der vornehmsten Aufgaben der Dichtkunst sei, zur Verbreitung wahrer Tugend und Religiosität beizutragen. Er beruft sich hier auf einen Ausspruch Leibnizens, in dessen Theodicee: „Das Hauptziel der Geschichte, ebenso wohl wie der Dichtkunst, muß sein, Klugheit und Tugend durch Beispiele zu lehren . . . (Le but principal de l'Histoire, aussi bien que de la Poésie, doit être d'enseigner la prudence et

[1]) Medit. § 9. [2]) Medit. § 58 Anm.

la vertu par des exemples⟩.«[1]) Als Beispiel führt Baumgarten den Begriff der Milde ⟨lenitas⟩ an, der eigentlich ein philosophischer Begriff ist, über den aber der Dichter Sarbievius sehr schöne poetische (also sensitive) Gedanken gehabt hat.[2]) Jedoch ist es bei ihm nicht die Hauptaufgabe der Dichtung, wie bei Gottsched, Tugend zu lehren; es ist dies nur ein besonderes Gebiet ihrer Anwendung.

Das ist in wesentlichen Zügen alles, was Baumgarten über den Gegenstand der Dichkunst in den Meditationes zu sagen hat. Ausführlicher handelt er darüber in der Aesthetica. Auch hier gesteht er zu, daß der Dichter und der Philosoph gewisse Gegenstände gemeinsam haben. Dazu ist in erster Linie die Theologie zu rechnen. „Die Theologie gehöret am ersten in das Feld, das beiden Gesichtskreisen gemein ist. Die Lehrer derselben sind auch die ersten gewesen die in ihren Theogonien schön gedacht haben; und das Wort Theologie bezeichnet ehemals sonst nichts mehr, als von Gott und den göttlichen Dingen auf eine schöne Art zu denken. Deshalb heißt in der Offenbarung Johannes besonders Theologus, weil er besonders schön von seinen Offenbarungen gedacht hat."[3]) Ein besonderes Gebiet der Dichtkunst bilden auch diejenigen Gegenstände der Religion die über den Bereich der Vernunft hinausgehen, die religiösen Geheimnisse. „So könnte z. B. bei der Menschwerdung Christi von den Umständen bei diesem Geheimnisse viel Schönes gedacht werden."[4] In dieser Stellungnahme zu religiösen Dingen dürfen wir vielleicht den Einfluß der Schule des Hallischen Waisenhauses sehen.

Daneben gibt es nun auch noch Gegenstände, welche nur dem deutlichen Denken angehören und nie schön gedacht werden können. „Man würde zwar überhaupt von Gott als der höchsten Monad von unserer Seele u. s. f. noch viel Schönes denken können, allein von den Monaden in abstracto als Monaden, als einfache Substanze allein betrachtet, würde sich nicht viel Schönes sagen lassen."[5]) Um nun die verschiedenen Gebiete zu veranschaulichen, verwendet Baumgarten die Vorstellung zweier Kreise, von denen der eine den Bereich der sensitiven Vorstellungen, der andere den der deutlichen darstellt. Diese beiden Bereiche, der ästhetische und der logische Gesichtskreis

[1]) Leibniz, Theodicee 148, Erdm. S. 548; Baumgarten zitiert die Stelle in § 22 der Medit. [2]) Medit. § 80. [3]) Poppe, Kollegnachschrift § 126, Aesthetica § 126. [4]) Poppe, § 121. [5]) Poppe, § 212.

schneiden sich. Es entstehen dadurch drei verschiedene Teile: ein Gebiet, das nur dem logischen, und eines, das nur dem ästhetischen Bereich angehört und dazwischen eines, das beiden gleicherweise angehört und bald logisch, bald ästhetisch betrachtet wird.[1])

Wie es Gegenstände gibt, die über dem ästhetischen Gesichtskreise stehen (z. B. die Monadenlehre), so gibt es auch solche, die unter ihm stehen. „Wenn wir uns auch Mühe deshalb geben, sie werden dennoch niemals schön . . . Dahin gehöret des Elias lateinische Grammatik in Versen, wo er uns in einem Hexameter sagt, daß traho im Perfekt traxi hat."[2])

Die Eignung der Gegenstände zum schönen Denken nennt Baumgarten ihren ästhetischen Reichtum ⟨ubertas aesthetica⟩.[4]) Hierbei ist wieder zu unterscheiden zwischen einem absoluten Reichtum, der allen Gegenständen zukommen muß, und einen relativen, der nur gewissen Arten von Gegenständen eigentümlich ist. „So wie man es sich etwa vorstellen könnte, daß alle Laien unsträflich leben, daß hingegen die Lehrer im Volk billig einen besonderen Grad der Unsträflichkeit haben sollen."[4]) Außerdem muß man noch den objektiven Reichtum ⟨ubertus objectiva⟩ vom subjektiven ⟨ubertus subjectiva⟩ unterscheiden. Den ersteren besitzt ein Gegenstand, der an sich reich ist, während den letzteren erst der Vorstellende an einem Gegenstande, der an sich weniger reich ist, entdecken muß. Als Beispiel für diese beiden Arten führt Baumgarten ein ereignisreiches Jahr an, gegenüber einem, in dem nichts Besonderes vorfiel.[5]) Von ersterem ist es leicht eine lebhafte Schilderung zu geben, bei letzterem jedoch gehört schon eine besondere Kunst dazu.

Die Gegenstände, die dargestellt werden sollen, müssen als solche schon unser Interesse erregen. Diese Eigenschaft nennt Baumgarten die ästhetische Größe ⟨magnitudo aesthetica⟩ und unterscheidet darin wieder eine absolute, die notwendig allen Gegenständen, die schön gedacht werden sollen, und eine relative, die nur gewissen Arten zukommen muß.[6]) Zu den ersteren gehört zunächst die „moralische Größe" ⟨magnitudo moralis⟩: „Betrachten wir die Dinge als groß,

---

[1]) Poppe, Kollegnachschrift, § 123. [2]) Poppe, § 120. [3]) Aesthetica § 115. [4]) Poppe, § 116. [5]) Poppe, § 118. [6]) Poppe, § 177.

insofern sie von der Freiheit abhängen, so haben sie eine moralische Größe".[1]) Diese kann auch ästhetische Würde ⟨dignitas aesthetica⟩ genannt werden.[2]) Baumgarten will mit dieser Forderung nicht sagen, daß ein Dichter nur moralische oder religiöse Gegenstände darzustellen habe, sondern nur, daß er nichts darstellen solle, was gegen die Sittlichkeit verstößt: „Nichts kann schön sein, was nicht gesittet ist." [3]) Die Beobachtung dieser Forderung wird auch das Ethos im engeren Verstande genannt. Insofern die ästhetische Größe nicht vom Standpunkt der Freiheit aus betrachtet wird, haben wir die natürliche Größe.[4]) Dazu gehört z. B. die Schilderung gewaltiger Kämpfe, gleichgültig in welcher Absicht sie ausgefochten werden. Was die relative Größe betrifft, so teilt sie Baumgarten wieder in drei Klassen, in die niedrige, die mittlere, und die erhabene, welche er einer eingehenden Behandlung würdigt, die wir hier aber übergehen dürfen, weil sie nichts Wesentliches bringen. Über die eigentliche Wirkung des Erhabenen hat sich Baumgarten nicht weiter ausgesprochen.

Mittel der poetischen Darstellung.

a. Die poetischen Vorstellungen.

Zu der Vollkommenheit, die von einem Gedichte erfordert wird, gehört zunächst möglichst große Vollkommenheit der sensitiven Vorstellungen. Diese besteht, wie schon bemerkt, in möglichst großer extensiver Klarheit, d. h. in möglichst großer Individualisierung der Vorstellungen. Deshalb sind alle allgemeinen Begriffe, wie z. B. Wein, Wind usw. nach Möglichkeit konkret darzustellen, wie es Horaz tut, wenn er von „altem Massiker" spricht, oder von dem „mit der ikarischen Flut ringenden Africus". Die Dichter sollen sich an den alten Epikern ein Beispiel nehmen; Homer, Vergil und Ovid haben sich vor allem auf diese Kunst verstanden.[5]) Allgemeine Ausdrücke, wie: Nie werde ich dies tun, würde der Dichter mit der Umschreibung wiedergeben:

Cuncta prius fiunt, fieri quae posse negabam,
Naturaeque prius contraria legibus ibunt.

Vergil führt im einzelnen all das auf, was den Naturgesetzen zuwider läuft. „Eher werden die leichten Hirsche im Äther äsen usw."

[1]) Poppe, Kollegnachschrift 181. [2]) Poppe, § 182. [3]) Poppe, § 183. [4]) Poppe, 181. [5]) Medit. § 19.

Wenn Tibull fordert, daß man Wohlgerüche über sein Grab streuen soll, so drückt er das so aus:

Illic quas mittit dives Panchaia merces
Eoique Arabes, dives et Assyria,
Et nostri memores lacrimae fundantur eodem.

(Dorthin bringt das Gewürz, das sendet das reiche Panchaja,
Araber fern aus Ost und das Assyrergefild;
Gießt auch die Tränen drauf, die fließen zu meinem Gedächtnis.)
(Binder).

Hierher gehört auch die Einteilung in Klassen und Arten, die die Dichter vornehmen, wenn sie von einer Vielheit von Dingen zu berichten haben. Ex eodem hoc fonte fluit distributio poetica, ubi de pluribus loquuturi poetae ea statim in classes et species solent dispertiri.[1]) So tut es z. B. Catull C. 64 Vers 256 ff., wo er Satyrn und Silene schildert, »Horum pars tecta quatiebat cuspide thyrsos (von denen ein Teil die spitzenumhüllten Thyrsosstäbe schüttelt.)"[2])

Diese individuelle Anschaulichkeit zu erreichen, kann sich der Dichter verschiedener Mittel bedienen. Das nächstliegende sind die Epitheta. Sie bringen zu dem Substantiv, zu dem sie gehören, neue Bestimmungen und schaffen dadurch einen zusammengesetzten Begriff, der reichhaltiger ist, als der alte. Dadurch wird die ganze Vorstellung extensiv klarer. Deshalb sind die Epitheta sofern sie nicht deutlich sind poetisch.[3]) Epitheta non distincta poetica. Es ist dabei aber darauf zu achten, daß diese Beiwörter auch wirklich einen neuen Begriff zu ihrem Substantiv hinzufügen. Solche, die das nicht tun, heißen tautologisch ⟨Epitheta tautologica⟩ und sind zu verwerfen, weil sie zur Weitschweifigkeit verleiten, was bei dem Leser Ermüdung zur Folge hat. Ebenso sind auch die müßigen Beiwörter ⟨Epitheta otiosa⟩ zu meiden, die zwar das Substantiv in einer gewissen Weise charakterisieren, aber im Ganzen des Gedichtes keinen Platz beanspruchen können, da sie in keinerlei Beziehung zu dessen Thema stehen.[4]) Von den Beiwörtern gilt insgesamt wieder, was schon von den Vorstellungen im allgemeinen gesagt wurde.

Ein weiteres Mittel, die Vorstellungen inhaltsreicher zu gestalten, sind die Synecdochen, in denen die Art für die Gattung und

[1]) Medit. § 19, Anm. [2]) Medit. § 20, Anm. [3]) Medit. § 86. [4]) Medit. § 87.

das Individuum für die Art eintritt. Von ihnen macht Vergil Gebrauch, wenn er in der 4. Ekloge für Seeleute Tiphys und für Steuermann Palinurus usw. gebraucht. [1]) Denselben Zweck erfüllen auch Eigennamen, sofern sie nur nicht so unbekannt sind, daß der Leser keinen Begriff damit verbinden kann.[2])

Geeigneter noch als diese Mittel ist zur Veranschaulichung das Beispiel, das Baumgarten folgendermaßen definiert: „Beispiel ist die Vorstellung eines Bestimmteren, die einer weniger bestimmten Vorstellung zur Erklärung an die Hand gegeben wird. ‹Exemplum est repraesentatio magis determinati ad declarandam repraesentationem minus determinati suppeditata›.«[3]) Eine inhaltsärmere Vorstellung soll also durch eine inhaltsreichere erläutert werden. Darum ist es, sagt Baumgarten, unrecht, wenn man die Definition, die Campanella vom Fieber gibt, tadelt. Wenn jener erklärt, Fieber ist „der Krieg der gewaltigen Geisteskraft gegen die Krankheit oder die spontane außerordentliche Erregung und Entflammung des Geistes gegen die störende Krankheitsursache ‹bellum contra morbum potestiva vi spiritus initum aut spiritus spontanea extraordinaria agitatio inflammatioque ad bellum contra irritantem morbificam causam›«, so sind die Begriffe Krieg, Erregung und Entflammung des Geistes, anschaulichere Vorstellungen für andere allgemeine und dienen nur dazu, den Begriff des Fiebers klar heraus zu arbeiten. Wenn in einem Gedichte Beispiele gebracht werden sollen, so müssen sie natürlich aus sensitiven Vorstellungen bestehen. Dadurch erhalten die Vorstellungen, denen sie zur Erklärung beigegeben werden, größere extensive Klarheit; es sind also Beispiele poetisch und zwar umsomehr, je individueller sie sind.[4]) Solche poetische Beispiele bringt Ovid in den Tristien Buch I und II.

Die beiden Momente, die in allen diesen Fällen zu beachten sind, sind einerseits eine möglichst große Anzahl von Merkmalen, also inhaltliche Fülle, und anderseits ein möglichst hoher Grad der Klarheit, damit trotz der Fülle die einzelnen Vorstellungen nicht dunkel werden. In den Meditationes sind diese beiden Momente nicht streng geschieden; in der Aesthetica jedoch werden sie mit einem großen Aufwand von Definitionen und Unterscheidungen einzeln ab-

[1]) Medit. § 84. [2]) Medit. § 89/90. [3]) Medit. § 21. [4]) Medit. § 22.

gehandelt als ästhetischer Reichtum ⟨ubertas aesthetica⟩[1]) und als ästhetische Klarheit ⟨lux aesthetica⟩.[2]) In den Unterteilungen vor allem macht sich dabei das eingehende Studium der älteren Rhetoriker geltend.

Hier kann nun leicht die Frage aufgeworfen werden, ob dunkle Vorstellungen auch poetisch sein können, da doch die ästhetische Darstellung nach extensiver Klarheit strebt. Braitmaier behauptet, Baumgarten sei hierüber im Zweifel gewesen, hätte aber in der Aesthetica die dunklen Vorstellungen aus dem Bereich der Poesie ausgeschlossen.[3]) Er befindet sich hier jedoch offensichtlich im Irrtum. In den Meditationes, das gibt Braitmaier zu, erscheinen die dunklen Vorstellungen als poetisch, wenn auch nicht gerade in besonderem Maße. »Obscurae et clarae sunt repraesentationes poeticae«.[4]) Natürlich muß man in einem Gedichte allzu große Dunkelheit vermeiden und darf erst recht nicht glauben, daß sie gerade ein Vorzug sei.[5]) Aber Baumgarten spricht doch auch noch später davon, daß dunkle Vorstellungen poetisch sein können. So heißt es in § 80 der Kollegnachschrift: „Unsere Seele ist so beschaffen, daß eine erstaunende Menge von Vorstellungen im Grunde derselben dunkel bleiben, daß sie aber oft zu einem geringen Grade der Dunkelheit gelangen und sich gleichsam an das Reich der Klarheit anhängen. Sie werden niemals streng deutlich und sie sollen es auch nicht werden, aber alle Begriffe des schönen Geistes werden lebhafter und es fallen ihm dadurch Sachen ein, die er schon vergessen hatte, oder von denen er es wenigstens glaubte. Das Reich der Klarheit und dieses Feld der dunklen Vorstellungen, das etwas an das Reich der Klarheit anrückt, geben zusammengenommen ein weites Feld für den schönen Geist." Ganz ähnlich heißt in der Aesthetica, ebenfalls in § 80, daß bei der Anstrengung, die die Seele beim Dichten macht, besonders die unteren Erkenntniskräfte angespannt werden, und so der Grund der Seele um einiges gehoben werde. ⟨Ut omnis quasi fundus animae surgat nonnihil altius⟩. Dabei tauchen längst vergessene Vorstellungen wieder in uns auf, die uns ganz neu erscheinen und von denen wir nicht wissen, wie wir

[1]) Aesthetica § 115 ff. [2]) Aesthetica § 614 ff. [3]) Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing, Frauenfeld 1888 2. Teil, S. 4 u. 13. [4]) Medit. § 12. [5]) Medit. § 13.

überhaupt zu ihnen gekommen sind. Es sind das jene plötzlichen Einfälle, welche die Alten einer göttlichen Eingebung zuschrieben. Baumgarten denkt hier offensichtlich an solche Vorstellungen, wie sie uns oft in Gedichten entgegentreten, die in einem Worte eine Fülle von Gestalten und Empfindungen in uns lebendig werden lassen, Vorstellungen, die zuerst nur dumpf geahnt, verwandte Saiten in uns zum Mitschwingen bringen, kurz all das, was wir gerne als Stimmung bezeichnen und was für uns heute unbedingt mit zum Wesen der Dichtkunst, der Kunst überhaupt gehört. Nur verwahrt sich Baumgarten dagegen, daß ein ganzes Gedicht in solchen dunklen Vorstellungen und Andeutungen aufgehe und dadurch unverständlich werde.

Der Dichter kommt, wie wir schon gesehen haben, häufig in die Lage, Allgemeines und Philosophisches darstellen zu müssen. Hier hat er noch mehr darauf zu achten, daß seine Vorstellungen möglichst große extensive Klarheit und auch die nötige inhaltliche Fülle besitzen, um überzeugend auf Hörer und Leser zu wirken. Dabei reichen die Vorstellungen, die ihm gegenwärtig gerade gegeben sind, natürlich nicht aus; er ist vor allem auf Vorstellungen von Vergangenem, auf sogenannte Einbildungen ⟨Phantasmata⟩, angewiesen. Da diese weniger klar sind, als Vorstellungen von Gegenwärtigem, ⟨Ideae sensuales⟩[1]), so muß der Dichter darauf sehen, daß er sie den Empfindungen möglichst ähnlich mache. Er kann darin so weit gehen, daß er sie schwachen Empfindungen völlig angleicht. Quo phantasmata clarius repraesentantur, eo magis fiunt sensualibus ideis similia, ita ut debiliori sensationi saepe aequipolleant. Jam phantasmata repraesentare, quam fieri potest clarissime, poeticum. Ergo ea sensationibus facere simillima poeticum.[2]) Das geschieht zunächst dadurch, daß man die Einbildungen in dem ganzen Zusammenhange, in dem sie uns einst gegenwärtig waren, darstellt, wobei wir nach dem Gesetz der Ideenassociation handeln. „Wenn eine Einbildung teilweise vorgestellt wird, dann kehrt sie in ihrer Gesamtheit wieder in unser Gedächtnis zurück und bildet so einen zusammengesetzten Begriff, der, wenn er verworren war, poetischer sein wird, als der einfache. Daher ist es poetisch, mit einer teilweise vorgestellten Ein-

[1]) Medit. § 29. [2]) Medit. § 38.

bildung die gesamte wiedervorzustellen und zwar extensiv klarer."[1]) Vor allem betrifft das die örtlichen und zeitlichen Gegebenheiten, die mit der Einbildung zugleich wahrgenommen wurden. „Dinge, welche mit einer teilweise vorgestellten Einbildung im Raum und Zeit zugleich existieren, gehören mit ihr zu dem nämlichen Ganzen. Es ist deshalb poetisch, solche Vorstellungen, wenn sie extensiv klarer sind, zusammen mit der Einbildung, die teilweise vorgestellt werden soll, vorzustellen."[2]) Als Beispiel führt Baumgarten hier wieder Vergil an, der neben Horaz sein Lieblingsdichter gewesen zu sein scheint, wie er in der Aneis, IV, die Nacht, in der 4. Ekloge, den Mittag und im II. Buch der Georgica den Frühling beschreibt.

Einen besonderen Reiz verleiht einer Dichtung das Gleichnis. Baumgarten definiert es als eine Einbildung, die zugleich mit einer andern vorgestellt wird, welche mit jener zu derselben Art oder Gattung gehört.[3]) Dadurch wird die betreffende Vorstellung lebhafter; sie wird uns in ihrer Beziehung zu anderen Dingen vorgestellt. Dieses Verhältnis, daß zwei Vorstellungen zusammen unter einem gewissen Allgemeinbegriff fallen, bezeichnet er als Ähnlichkeit. „Gleichnisse ‹similia› nennt man die Dinge, die unter denselben übergeordneten Begriff fallen. Es gehören somit die Gleichnisse zu derselben Art oder Gattung."[4]) Baumgarten erläutert das an einem Beispiel aus Vergil: Dido betritt mit ihrem Gefolge den Tempel der Juno. Der allgemeine Begriff, unter den dieser Vorgang fällt, ist der einer Frau an der Spitze ihres Gefolges. Unter diesen selben Begriff fällt auch die Diana. Diana wird hier also ein Gleichnis für Dido.[5]) Zu diesen Gleichnissen ist vor allem die Metapher zu rechnen.[6])

Von besonderer Lebhaftigkeit werden die Einbildungen, wie überhaupt alle unsere Vorstellungen, wenn sie in Verbindung mit Affekten auftreten, also in uns ein gewisses Gefühl der Lust oder Unlust hervorrufen. Wir bringen dann den betreffenden Gegenstand mit unserem Wohl und Wehe in Verbindung und bekommen dadurch engere Fühlung mit ihm. Den Affekten kommt überdies noch eine größere Klarheit zu, da sie zu den Empfindungen ‹ideae sensu-

[1]) Medit. § 30. [2]) Medit. § 31. [3]) Medit. § 33—35. [4]) Medit. § 36. [5]) Medit. 36 Anm. [6]) Medit. § 83.

ales, sensiones〉 zählen.[1]) Sie bilden mit den Vorstellungen, denen sie anhaften, einen zusammengesetzten Begriff, der infolgedessen größere extensive Klarheit besitzt als der einfache.[2]) Je stärker die Affekte sind, desto stärker ist auch der Eindruck, den sie auf uns machen. Deshalb ist es besser, wenn der Dichter heftigere Affekte in uns zu erregen weiß, als weniger heftige 〈ergo affectus vehementiores excitare magis poeticum quam minus vehementes〉[3]). Baumgarten folgert nun daraus, daß es poetischer ist, Affekte zu erregen, als nur „tote Einbildungen" darzustellen.[4]) Diese Stelle ist in den Meditationes etwas unklar, da einerseits davon die Rede ist, daß es manchmal, überhaupt besser sei, Affekte zu erregen, als Einbildungen vorzustellen. So heißt es in der Anmerkung zu § 29: „Einbildungen sind also nicht immer am Platz, wofür der Grund im § zu suchen ist." Andererseits spricht er in demselben davon, daß ein Gedicht, das Affekte erweckt, vollkommener ist, als eines, das nur tote Einbildungen enthält 〈poema movens affectus perfectius quam plenum phantasmasi mortuis〉 und daß Affekte erregen poetischer ist, als andere Einbildungen zu erzeugen. 〈Affectus movere magis poeticum, quam phantasmata alia producere〉. Dieses „tote Einbildungen" und „andere Einbildungen" weist doch sicher auf einen Gegensatz zu affektbetonten Einbildungen hin, wie ja die Affekte immer an gewisse Vorstellungen von etwas, das diese Affekte erregt, gebunden sind.

Die Forderung, daß der Dichter Affekte erregen soll, bedeutet letzten Endes nur, daß er sich an das Gefühl seiner Leser und Hörer wenden solle; wir dürfen wohl darin die Empfehlung der „herzrührenden Schreibart" sehen, was auch daraus hervorgeht, daß er die Anmerkung zu § 29 der Meditationes mit einem Zitat aus der Ars Poetica des Horaz einleitet.

Non satis est pulchra esse poemata
Et quocumque volent animum auditoris agunto.

Etwas sehr verallgemeinernd erscheint uns hier die Ansicht, daß ein Gedicht um so poetischer sei, je stärker die Affekte sind, die darin erregt werden. In der Aesthetica hat Baumgarten diese bedingungslose Forderung der Affekte doch etwas eingeschränkt. So heißt es z. B. in der Kollegnachschrift, § 210: „In gewissen Fällen muß der

---

[1]) Medit. § 25. [2]) Medit. § 26. [3]) Medit. § 27. [4]) Medit. § 29.

Dichter gar nicht rasen, sondern er muß in einer ruhigen Stille erhaben sein."

Die Klarheit einer Vorstellung ist ferner bedingt durch die Aufmerksamkeit,[1]) die wir ihr widmen. Aufgabe des Dichters wird es also sein, sein Publikum zu fesseln und in ständiger Aufmerksamkeit zu erhalten. Das geschieht am besten, wenn er in seinem Gedichte etwas bringt, was neu und unerhört ist. Solche Vorstellungen heißen wunderbar ⟨mirabilis⟩, weil sie in uns Bewunderung oder auch Verwunderung ⟨Admiratio⟩ erwecken. Dieses Staunen ist nichts weiter, als „das Anschauen mehrerer Dinge in einer Vorstellung, die gleichwohl in vielen Reihen unserer Vorstellungen nicht enthalten sind." ⟨admiratio est intuitus plurium in repraesentatione tamquam non contentorum in multis perceptionum nostrarum seriebus⟩.[2]) Die beiden Wurzeln des Staunens sind Außerordentlichkeit und Seltenheit des Gegenstandes, der betrachtet wird; er muß uns fast als etwas Unbegreifliches erscheinen.[3]) Dieses Außerordentliche, Seltsame und Seltene erregt unsere Aufmerksamkeit und dadurch wird unsere Vorstellung von ihm extensiv klarer. Deshalb sind Gedichte, die Wunderbares enthalten, poetischer als andere. Ad ea, in quibus mirabilia, attendere solemus, ad quae attendimus, ea si confuse, extensive clarius repraesentantur, quam ad quae non attendimus, ergo repraesentationes, in quibus mirabilia, magis poeticae, quam in quibus non sunt.[4]) Diese Anschauung findet sich schon bei Horaz; Baumgarten zitiert die erste Ode des III. Buches:

Favete linguis, carmina non prius
Audita Musarum sacerdos
Virginibus puerisque canto.

(Bewahrt die Zungen! Lieder wie nie zuvor
Ertönten, stimm ich Musenpriester
Jünglingen an und dem Chor der Jungfrauen.) (Voß).

Mit der Aufstellung dieser Regel entstehen nun allerdings Widersprüche. Das Neue erregt zwar unsere Aufmerksamkeit, enthält aber andererseits Vorstellungen, die uns nicht bekannt sind.

---

[1]) Medit. § 45. [2]) Medit. § 43. [3]) Medit § 43. Anm. [4]) Medit. § 45, § 45 Anm.

Würden wir uns an diese Vorstellung erinnern, so bestünde die Möglichkeit, daß unser Staunen schwindet.[1]) Etwas gesucht, wenn auch deutlich, erscheint uns das Beispiel, das Baumgarten hier anführt: „Wenn wir z. B. jemand kunstvoll verfertigtes Kriegsgerät bewundern sehen, so kann ihn leicht ein anderer, der ihn an der Bewunderung hindern will, fragen, ob er nicht dasselbe weit kunstvoller zu Berlin oder Dresden gesehen habe. Erinnert er sich daran, so wird alsbald die Bewunderung verdrängt."[2]) Das einzige, was uns hier aus der Verlegenheit helfen kann, ist, daß wir zwar Wunderbares darstellen, aber doch das Unbekannte geschickt mit Bekanntem mischen, so daß dem Leser gleichsam ein Weg zum Verständnis des Außerordentlichen gebahnt wird."[3]) Zum Wunderbaren gehören natürlich auch wunderbare Handlungen, Wunder ‹miracula›. Die Freiheit Wunder darzustellen, hat somit nach Baumgarten ihren Grund im Wesen des Gedichtes und die Dichter haben uns verschiedentlich mit Erfolg von Wundern berichtet. Nur ist zu beachten, daß man in ihnen Bekanntes und Unbekanntes glücklich mische und sie nur da anbringe, wo sie wirklich am Platze sind. Zur Bekräftigung dieser Ansicht wird wieder Horaz herangezogen:

Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
Inciderit . . .[4])

Damit schließt sich Baumgarten der neuen Richtung an, die dem künstlerischen Schaffen freien Spielraum für die Gestaltung läßt und es nicht an die peinliche Beobachtung der Naturwirklichkeit bindet. „Wenn die Dichtkunst die Aufgabe hätte, die Natur nachzuahmen, so müßten wir dies als Zügellosigkeit betrachten; denn die Natur hat wahrlich nichts mit Wundern gemein. ‹Natura nempe nihil cum miraculis›."[5]) In diesen Ausführungen über das Wunderbare ist schon die Forderung des Originalen, die die spätere Ästhetik so stark betonte, im Keime enthalten; denn daß der Dichter Neues und Unerhörtes bringen soll, bedeutet doch nichts anderes, als daß er original sein solle.

In der Aesthetica behandelt Baumgarten das Wunderbare in einem eigenen Abschnitt unter der Überschrift Thaumaturgia aesthe-

---

[1]) Medit. § 46. [2]) Medit. § 46. Anm. [3]) Medit. § 48.. [4]) Medit. § 49. [5]) Medit. § 49, Anm.

tica.[1]) Er bringt es hier in Zusammenhang mit der ästhetischen Klarheit ⟨lux aesthetica⟩. Da durch eine neue Vorstellung unsere Neugierde ⟨curiositas⟩ und Aufmerksamkeit ⟨attentio⟩ lebendig wird, erhält die Vorstellung dadurch ein neues Licht.[2]) Die Forderung der Neuheit der Gegenstände ist auch schon enthalten in der Forderung der ästhetischen Größe und Würde.

In vielen Fällen genügt auch das Gebiet der Einbildungen nicht mehr zur Darstellung des Gegenstandes, den sich der Dichter für sein Werk gewählt hat. Hier bietet sich ihm ein weites Feld für seine Tätigkeit in den Erdichtungen ⟨figmenta⟩. Diese kommen dadurch zustande, daß wir aus der Zahl unserer Einbildungen einige Teile herausnehmen und sie nach freiem Ermessen wieder in anderer Ordnung zusammenfügen. Repraesentationes confusae ex divisis et compositis phantasmasi natae . . .[3]) Es ist dabei aber darauf zu achten, daß bei der Zusammensetzung der einzelnen Teile nicht ein innerer Widerspruch in das Ganze komme, d. h. daß die ganze Vorstellung für uns unvollziehbar wird. Erdichtungen, bei denen das der Fall ist, nennt Baumgarten utopisch ⟨figmenta utopica⟩. Sie sind absolut unmöglich und da sie überhaupt nicht vorstellbar sind, können sie auch nicht poetisch sein.[4])

Bei jenen Erdichtungen, die keinen inneren Widerspruch enthalten, ergibt sich wiederum eine Scheidung. Sie können in dieser Welt möglich sein, dann heißen sie wahre Erdichtungen ⟨figmenta vera⟩.[5]) Dazu gehören z. B. schon historische Tatsachen, die zwar dem Dichter, nicht aber dem Leser bekannt sind; für den Dichter sind sie noch keine Erdichtungen, wohl aber für den Leser.[6]) Da den meisten Lesern die ältere Geschichte unbekannt sein wird, die neuere Geschichte aber sich für eine dichterische Behandlung wenig eignet, ist der Dichter oft geradezu darauf angewiesen, zu erdichten. Nun ist aber — das gilt besonders für die Zeit Baumgartens — die ältere Geschichte gar nicht so bekannt, daß man aus den Einzelheiten auf den notwendigen oder sehr wahrscheinlichen Ablauf der Begebenheiten schließen könnte. Oft ist der Dichter sogar auf ganz wenige Tatsachen angewiesen, die er durch Hinzufügungen ergänzen

---

[1]) Aesthetica. 808–828. [2]) Aesthetica § 108. [3]) Medit. § 50. [4]) Medit. § 52. [5]) Medit. § 51. [6]) Medit. § 53. Anm.

muß, von denen die Geschichte völlig schweigt und für deren Richtigkeit es nur ganz wenige und unzureichende Gründe gibt, so daß die Wahrscheinlichkeit seiner Erdichtungen ⟨probabilitas⟩ sehr gering wird, ja daß es viel wahrscheinlicher ist, daß die Dinge sich ganz anders zugetragen haben.[1]) In diesem Falle gehören die Erdichtungen nicht mehr zu denen, die in dieser Welt möglich sind, also nicht mehr zu den wahren. Sie sind nur mehr in einer Welt möglich, in der alles bis jetzt einen anderen Verlauf genommen hat, und heißen deshalb heterokosmische Erdichtungen ⟨figmenta heterocosmica⟩. Auch zu ihnen wird der der Dichter geradezu gezwungen. „Der schöne Geist ist nicht verbunden, immer bei der Wahrheit dieser Welt, bei der eigentlich historischen Wahrheit stehen zu bleiben, er muß öfters in eine andere mögliche Welt, oder in Erdichtungen eingehen, weil er sonst nicht immer seinen Zweck erhalten würde."[2]) Hier wird der Zusammenhang mit der Auswahltheorie der schon in der Definition der Erdichtungen offensichtlich ist, unverkennbar. So heißt es in § 585 der Kollegnachschrift: „Es können sich zum Exempel Gelegenheiten eräugen, wo er ein edles Gemüt auf edle Beispiele führen soll. Da alle Menschen in ihren Handlungen sehr viele Schwachheiten einfließen lassen, so gibt es in den Exempeln immer Lücken, die der lauteren Hauptabsicht schaden können. Diese muß der schöne Geist vermeiden, wann er ein Muster schildern soll, folglich muß er hier schon von der Wahrheit im strengen Verstande abweichen und gewissermaßen in eine andere mögliche Welt eingehen." Der idealistische Zug, der die deutsche Ästhetik der klassischen Periode auszeichnet, ist schon hier zu bemerken. Nicht irgend einen beliebigen Ausschnitt aus dem wirklichen Geschehen soll uns der Dichter zeigen, sondern ideale Gebilde. Daß dieser idealistische Zug mit dem Begriff der Vollkommenheit eng zusammenhängt, darauf hat schon Theodor Vischer hingewiesen[3]); das ist aber nicht so zu verstehen, als solle der vollkommene Gegenstand die Idee dieses Gegenstands sein. Diese platonische Auffassung liegt Baumgarten ziemlich fern; dazu faßt er den Begriff der Vollkommenheit zu sehr logisch, zu wenig metaphysisch. Der ideale Gegenstand ist noch nicht die Idee des Gegenstands, die

---

[1]) Medit. § 53. Anm. [2]) Poppe, Kollegnachschrift § 585. [3]) Th. Vischer, Ästhetik: I. S. 5.

gleichsam metaphysisch als seine leere Form über ihm schwebt;[1]) er ist vielmehr zunächst nur durch den jeweiligen inneren Zusammenhang des Gedichtes bedingt und bezeichnet diejenige Gestaltung einer Vorstellung, die sich am besten in den Rahmen der betreffenden Dichtung schickt, oder wie es Baumgarten ausdrücken würde, die am meisten zur Vollkommenheit des Gedichtes beitragen würde. Das Bedeutsame an dieser Lehre ist, daß durch sie die Erdichtung als das eigentliche Feld der Dichtung erscheint. Daraus folgt, daß der Dichter nicht absolute Wahrheit, sondern nur einen gewissen Grad der Wahrscheinlichkeit zu beobachten hat. Daß damit nicht das gemeint ist, was der Philosoph Wahrscheinlichkeit, ‹probabilitas› nennt, geht aus § 53 der Meditationes hervor, wo es in der Anmerkung heißt, daß der Dichter oft Einzelheiten erdichten muß, die nicht wahrscheinlich ‹probabilia› sind, sondern zu den heterokosmischen Erdichtungen gehören. Sie sind trotzdem noch poetisch wahrscheinlich ‹verisimile›, d. h. sie erwecken den Schein des Wahren[2]) Es wird hier schon der nämliche Unterschied gemacht, wie auch später Goethe in seiner Abhandlung „Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" zwischen einer Darstellung, die wahr scheint, und einer, die den Schein des Wahren erweckt, unterscheidet.[3]) Der Dichter braucht auch nicht die letzten Gründe anzugeben, aus denen hervorgeht, warum dies oder jenes noch wahrscheinlich sei. „Die poetische Wahrscheinlichkeit kann bestehen, wenn auch nicht immer die Gründe derselben klar dargelegt werden. Der schöne Geist untersucht nie die Gründe und die ersten Stoffe neuer möglicher Welten, er fragt nicht, wie man in diese Welt gekommen ist. Man hat oft dergleichen Fabeln gelesen, man ist oft in einem anderen Zusammenhange der Dinge gewesen, es gefällt, man ist gerne da, ohne daß man weiß, wie man dahin gekommen ist."[4])

Doch ist bei den Erdichtungen immer eine gewisse Vorsicht geboten. Es findet sich zunächst in ihnen manches, was uns weder im Bereiche unserer Wahrnehmungen noch in dem unserer Einbildungen je vorgekommen ist. Das ist etwas Neues, etwas Wunderbares. Man muß also hier ebenso verfahren, daß durch Bekanntes

---

[1]) Vergl. dazu: Th. Vischer, Ästhetik: I. S. 122 ff. [2]) Aesthetica § 483. [3]) Weimarer Ausgabe Band 47, S. 258. [4]) Poppe, Kollegnachschrift, § 588.

dem Leser Gelegenheit gegeben wird, sich in dem Neuen zurecht zu finden. Baumgarten empfiehlt deshalb dem Dichter, sich an die alte Sagenwelt zu halten. Diese liefert Stoff genug für Erdichtungen.

Rectius Iliacum carmen deducis in actus
Quam si proferres ignota indictaque primus[1])

(Besser du bringst die Ilias in Akte, als daß du als erster Unbekanntes und noch nicht Gesagtes vorbringst). Ganz ähnlich denkt Baumgarten auch noch später in der Aesthetica. Da die gegenwärtige Welt die beste ist, so muß der Dichter doch, wenn er eine neue Welt erdichtet, möglichst viel aus diesem Weltzusammenhange beibehalten. „Ovidius hat in seinen Verwandlungen viel von dem Zusammenhange dieser Welt eingebracht und gleich den Anfang seiner Welt nach Traditionen dieser gleichgemacht."[2]) Diese unsere wirkliche Welt soll also gleichsam die Brücke sein, die den Leser in die Welt der Dichtung führt. Doch will Baumgarten den Dichter nicht nur auf die Fabelwelt der Griechen und Römer beschränkt sehen. „Man denke hier nicht ins Kleine und falle wie ein Schüler bloß auf die Mythologie der Griechen und Römer. Nein, jede Nation hat ihre besondere poetische Welt und also auch ihre besondere Mythologie."[3]) Nur muß man vom Dichter verlangen, daß er in der Fabelwelt bleibe, die er sich einmal gewählt hat, und nicht nach Belieben Vorstellungen aus einer anderen bringe; so darf er z. B. nicht die Diana und den Engel Gabriel, oder Herodes und die Furien zusammenbringen.[4])

In den Meditationes findet sich noch eine Einschränkung. Da der gesunde Menschenverstand fast täglich seinen Bereich weiter ausdehnt, heißt es hier, so nimmt auch das Gebiet der erlaubten Erdichtungen immer mehr ab. Die alten Dichter, selbst die besten, brachten viele Erdichtungen, die wir heute nicht mehr wagen dürften. Hierher sind besonders die Erzählungen von moralisch nicht ganz einwandsfreien Handlungen der olympischen Götter, wie der Ehebruch Jupiters, zu rechnen, welche Baumgarten als echtem Kind des moralischen Zeitalters besonders anstößig erscheinen mußten.[5]) Außerdem verstoßen derartige Erdichtungen auch gegen das Ethos, wie schon im

---

[1]) Medit. § 56. [2]) Poppe, Kollegnachschrift, § 592. [3]) Poppe, Kollegnachschrift, § 596. [4]) Poppe, Kollegnachschrift, § 598. [5]) Medit. § 59.

Abschnitt über den Gegenstand der Dichtkunst gezeigt wurde. Es ist daher gut, wenn der Dichter nur da heterokosmische Erdichtungen verwendet, wo es unbedingt nötig ist. „Da wir bemerken, daß Wahrscheinliches öfter geschieht, als Unwahrscheinliches, so stellt ein Gedicht die Dinge poetischer vor, wenn es wahrscheinliche Tatsachen, als wenn es unwahrscheinliche erdichtet. ‹Probabilia quum fieri saepius, quam improbabilia, percipiamus, poema fingens probabilia facta magis poetice res repraesentat, quam fingens improbabilia›.« Der Dichter soll sich also mehr an das, was auch logisch wahrscheinlich ist halten: „Und jetzt muß man beim Erdichten nicht nur offene Widersprüche, sondern auch Vernunftfehler und widervernünftige Wirkungen vermeiden."[1]) Darum ist vor allem darauf zu achten, daß man alle Begebenheiten aus den Sitten und Gebräuchen ihrer Zeit erkläre. Baumgarten beruft sich hier wieder auf das Zeugnis des Horaz:

Spectatoris eges aulaea manentis et usque
Sessuri, donec cantor: vos plaudite dicat?
Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores.

(Du brauchst einen Zuschauer, der gewillt ist, zu bleiben, bis der Vorhang sich schließt und der Sänger um den Beifall bittet. So mußt du die Sitten eines jeglichen Zeitalters aufzeichnen.) „Denn diese enthalten den Grund, warum eine Rede so und nicht anders beschaffen ist."[2]) Der Dichter hat also auch das „Milieu" zu berücksichtigen, in dem sich seine Begebenheiten abspielen. Diese Beobachtung des Milieus nennt Baumgarten das Ethos im weiteren Sinne. „Hier frage ich gar nicht: Kann ich einen Römer von unseren Moden reden lassen, ohne lasterhaft zu werden? oder kann ihn der Maler in einer Perücke darstellen, ohne ein Bösewicht zu sein, sondern ich frage nur, ob man dies tun kann, wann man sich nach den Sitten der Zeit richten will? Dies kann man leicht mit nein beantworten, und hierin besteht das Ethos im weitläufigeren Verstande."[3])

Eine besondere Art der Erdichtungen sind die Fabeln. Sie dienen dazu, einen allgemeinen Satz näher auszuführen. „Wann ich

---

[1]) Medit. § 59 Anm. [2]) Medit. § 59. Anm. [3]) Poppe, Kollegnachschrift, § 226.

gewisse einzelne Dinge erzähle, um mir einen gewissen praktischen Lehrsatz mit vielen Kennzeichen einzudrücken, und wann diese Dinge erdichtet und nicht in dieser Welt geschehen sind, so mache ich eine Fabel."[1]) Sie können, wie alle Erdichtungen, historisch wahr sein; „hierher gehören die Gleichnisse Jesu, z. E. das vom Säemann;[2]) oder sie sind in dieser Welt nicht möglich, dann heißen sie fabelhafte Erdichtungen.

Den Erdichtungen in mancher Hinsicht verwandt sind die Weissagungen. Sie vermitteln uns die Kenntnis des Zukünftigen und können nach einer gewissen Einsicht in die, in der Gegenwart enthaltenen Momente, welche die Zukunft bestimmen, erfolgen. Doch darf diese Einsicht nicht deutlich sein, da sonst die Zukunft ebenfalls deutlich erkannt und bewiesen würde, was doch gegen das Wesen der Dichtkunst verstößt.[3]) Baumgarten gibt hier sogar zu, daß die Zukunft auch in übernatürlicher Weise erkannt werden könne, doch legt er nicht viel Wert darauf.[4]) Es kann aber auch der Fall eintreten, daß die Zusammenhänge, die das Zukünftige bestimmen, weder in natürlicher noch in übernatürlicher Weise eingesehen werden. Dann ist wiederum die Notwendigkeit für Erdichtungen gegeben[5]) und es gilt von ihnen dann dasselbe, wie von diesen: es darf sich in ihnen kein offenbarer Widerspruch finden und das Wahrscheinliche ‹probabile› ist dabei dem Unwahrscheinlichen vorzuziehen.[6]) Er gibt dem Dichter den Rat, Dinge, die sich bereits ereignet haben, einer seiner Gestalten, die das noch nicht wissen kann, prophezeien zu lassen. So konnte Horaz ruhig den Nereus den Untergang Trojas vorhersagen lassen, nachdem er selbst ihn schon wußte. Von den neueren Dichtern wird hier wieder der Pole Matthias Casimir Sarbiewski (Sarbievius) erwähnt, der in der 27. Ode des IV. Buches seiner lyrischen Gedichte den Noah mancherlei prophezeihen läßt, was er ja, nachdem die Ereignisse geschehen waren, ohne Gefahr tun konnte.

Damit schließt in den Meditationes der Abschnitt, der von der Vervollkommnung der sensitiven Vorstellungen handelt. Das nächste, worauf es in der Dichtkunst ankommt, ist, daß die Vorstellungen des Gedichtes im Rahmen des Ganzen, jede ihre richtige Stelle habe.

---

[1]) Poppe, Kollegnachschrift, § 526. [2]) Poppe, Kollegnachschrift, § 527. [3]) Medit. § 62. [4]) Medit. § 63. [5]) Medit. § 63. [6]) Medit. § 64.

b. Die Verknüpfung der Vorstellungen.

Die Forderung eines Zusammenhangs der dichterischen Vorstellungen ist schon in Baumgartens Definition der Rede begründet. „Unter Rede verstehen wir eine Reihe von Lauten, welche zusammenhängende Vorstellungen bedeuten."[1]) Dieser Zusammenhang muß natürlich auch poetisch sein, d. h. er muß zur Erkenntnis sensitiver Vorstellungen beitragen.[2]) Die Forderung eines Zusammenhangs liegt andererseits auch schon im Begriffe der Vollkommenheit, die ja Einheit in der Vielheit bedeutet. Diese Einheit in der Vielheit wird in einem Gedichte verbürgt durch das Thema. Baumgarten definiert es als diejenige Vorstellung, die den zureichenden Grund für andere im Gedichte verwendete Vorstellungen enthält, ihren Grund aber nicht in anderen hat. Id cuius repraesentatio aliarum in oratione adhibitarum rationem sufficientem continet, suam vero non habet in aliis, est Thema.[3]) Mehrere Themata in einem Gedichte sind demnach unmöglich; sie sind entweder nicht mit einander verbunden, oder die eine Vorstellung hat ihren zureichenden Grund in der andern und dann kann sie nicht das Thema sein.[4]) Alle in einem Gedichte vorkommenden Vorstellungen müssen also Bezug auf das Thema haben, oder sie müssen, so schön sie an und für sich auch sein mögen, doch aus dem Zusammenhange des Ganzen ausscheiden. Der Dichter darf nicht willkürlich in allen möglichen Vorstellungen und Phantasien schwelgen; er ist gehalten, streng darauf zu sehen, ob seine Vorstellungen zum Thema stimmen oder nicht.[5]) Dazu gehört vor allem auch, daß der Dichter das Ethos im weiteren Sinne beobachtet. Die Vorstellungen müssen sich in ihrer Größe durchaus nach der Größe des Themas richten. So heißt es in § 217 der Kollegnachschrift: „. . . jetzt erfordern wir dazu, die Gedanken, die wir von der Materie fassen, müssen ein Verhältnis gegen die Größe des Thematis haben." Die Nichtbeobachtung dieser Regel hat zur Folge, daß man von den Gegenständen zu groß denkt, d. h. daß man in den „Schwulst" verfällt, oder daß man zu gering von ihnen denkt und in den entgegengesetzten Fehler des „Kriechenden" verfällt.

In der Bestimmung durch das Thema ist auch die Aufeinander-

---

[1]) Medit. § 1. [2]) Medit. § 65. [3]) Medit. § 66. [4]) Medit. § 67. [5]) Medit. § 68.

folge der Vorstellungen geregelt. Sie gehen nicht wahllos durcheinander, sondern verhalten sich wie Ursache und Wirkung, indem die eine Vorstellung aus der andern, gleichsam durch die Kraft des Themas, hervorgeht.[1]) Eine solche Ordnung nennt Baumgarten eine Methode ⟨methodus⟩[2]) und im Anschluß an Horaz bezeichnet er sie als die „lichtvolle Methode ⟨methodus lucida⟩".[3]) Hier ist nun zu beachten, daß nicht eine frühere Vorstellung das Thema klarer wiedergebe, als die folgenden, sondern daß das Thema im Verlaufe des Gedichtes allmählich immer klarer hervortrete. „Die Hauptregel der lichtvollen Methode ist: Die poetischen Vorstellungen müssen sich so ergänzen, daß das Thema allmählich immer extensiv klarer vorgestellt wird." Baumgarten gebraucht hier zur Erläuterung ein Bild aus der Malerei, das von Dubos übernommen sein könnte: in § 666 der Aesthetica nennt er nämlich diese Anordnung die rechte Verteilung von Licht und Schatten ⟨iusta lucis et umbrae dispensatio⟩, welche Bezeichnung den Vorgang sehr schön erhellt. Die Folge dieser Anordnung ist die ästhetische Klarheit ⟨lux aesthetica⟩. Die Anordnung braucht dabei nicht einen streng logischen Fortgang darzustellen; es kann zunächst eine Vorstellung durchaus ohne ihre Gründe gebracht werden. Sie erscheint dann als neu und wunderbar. Erst im Verlaufe der Erzählung erhalten wir allmählich Klarheit über die Gründe. Eine Vorstellung wirkt dadurch viel poetischer, als wenn sie streng nach der logischen Reihenfolge begründet würde.[4]) Ein Musterbeispiel für diese Art, Vorstellungen als wunderbar hinzustellen und sie erst nachträglich durch Gründe zu erklären und so die Spannung des Lesers zu erregen, besitzen wir in Schillers „Geisterseher".

Die Arten der Anordnung der Vorstellungen in einem Gedichte sind, wie schon erwähnt, durch die Tätigkeit des analogon rationis bedingt. Die Aufeinanderfolge der Begebenheiten, die sich nach dem Gesetze der Wahrnehmungen und Einbildungen richtet, bildet die historische Methode ⟨methodus historicorum⟩. Vergleiche, Gleichnisse und Metaphern fallen unter die Methode des Witzes ⟨methodus ingenii⟩ und die Folgerungen, die aus den sensitiven Vorstellungen sich im Zusammenhange ergeben, unter die Methode der Vernunft ⟨methodus

[1]) Medit. § 69. [2]) Medit. § 70. [3]) Medit. § 71. [4]) Medit. § 59.

rationis⟩.[1]) Die Anwendung dieſer drei Methoden iſt lediglich von dichteriſchen Rückſichten abhängig. Wo die eine oder die andere den poetiſchen Eindruck ſtören würde, muß eine andere Methode zur Anwendung kommen.[2])

Eine weitere Folge der Ordnung iſt, daß ſich in einem Gedichte nichts finden ſoll, was nicht direkte Beziehung zum Thema hat; mit anderen Worten, es darf ſich in ihm nichts Überflüſſiges finden. Dieſe Eigenſchaft des Gedichtes bezeichnet Baumgarten als ſeine Kürze ⟨brevitas⟩ und zwar als absolute Kürze ⟨brevitas absoluta⟩, im Gegenſatze zur relativen, die jeder einzelnen Dichtgattung je nach ihrer Beſchaffenheit zukommt. Die erſtere heißt auch innerlich kurz ⟨intrinsece brevis⟩ im Gegenſatz zur letzteren, die auch äußerlich kurz ⟨extrinsece brevis⟩ genannt wird.[3]) Alle Vorſtellungen, die keinen unmittelbaren Zuſammenhang mit dem Thema haben, müſſen wegfallen. In einem hiſtoriſchen Gedichte kann der Dichter nicht den ganzen Weltverlauf bis zum Eintritt des Ereigniſſes, das er zu ſchildern unternimmt, darſtellen. Baumgarten begründet das mit dem Beiſpiel Homers, an dem ja gerade Horaz lobt, daß er immer das Endziel im Auge habe und den Hörer mitten in die Dinge hineinführe.

Semper ad eventum festinat, et in medias res
Non secus ac notas auditorem rapit.

Vergil beginnt die Geſchichte des Äneas einfach mit den Worten: Vix e conspectu Siculae telluris in altum . . . (kaum war auf hoher See Sicilien dem Blick entſchwunden). Ebenſo haben die Komödiendichter ihre Perſonen ſofort nach dem Prolog ſo auftreten laſſen, als wenn der ganze Zuſammenhang bereits bekannt wäre.[4]) Es iſt alſo poetiſch, Beſtimmungen, die vom Thema weiter abliegen, aus einem Gedichte fortzulaſſen. Quaedam determinantia et remotius connexa ommittere poeticum.

c. Der dichteriſche Ausdruck.

Die Vollkommenheit, die das Gedicht erſtrebt, muß auch in der dichteriſchen Sprache zum Ausdruck kommen. Dabei macht Baumgarten einen Unterſchied zwiſchen den Worten als Bedeutungsträgern und den Worten rein als Lautgebilden ⟨soni articulati⟩.[5]) Von den Worten als Träger der Bedeutung gilt natürlich dasſelbe

[1]) Medit. § 72. [2]) Medit. § 73. [3]) Medit. § 74. [4]) Medit. § 76 [5]) Medit. § 78.

wie von den Vorstellungen, die durch die Worte vermittelt werden. Der Dichter hat darauf zu sehen, daß die Worte, die er verwendet, seine Gedanken möglichst klar und vor allem anschaulich zum Ausdruck bringen. Als wichtigstes Mittel der dichterischen Darstellung erscheinen hier zunächst die bildlichen Redewendungen ‹termini improprii›, da sie unserer sensitiven Vorstellungswelt entnommen sind und uns so in ihrer eigentlichen Bedeutung eine bildliche Vorstellung geben, die dann erst im Sinne des Dichters umgedeutet wird.[1]) Damit werden sie das wichtigste Mittel für den Dichter, abstrakte Gedankengänge seinem Publikum zu vermitteln.[2]) Baumgarten bringt in den Meditationes ein schönes Beispiel für die dichterische Darstellung abstrakter Begriffe, die 17. Ode des I. Buches lyrischer Gedichte des Polen Sarbievius, wo dieser den Begriff der Milde an einem Herrscher veranschaulicht:

Est frons mitior adspici
Innubique nitens ore meridies,
Et qui sospitat omnia,
Irati vacuus nube supercili,
Primo gratior Hespero,
Formosus rosea vultus in Iride.

(Wenn die Stirne milder anzusehen ist und mit wolkenlosem Antlitz der Mittagshimmel strahlt, und er, der alles erhält, frei ist von der Umwölkung der zürnenden Augenbraue, und lieblicher als der aufgehende Abendstern ein schöner Blick in der rosenfarbenen Iris.) Die sanfte Heiterkeit, die wir mit dem Begriff der Milde verbinden, erscheint hier ausgedrückt in dem Bilde, des hellen Mittags und des ruhigen Glanzes des Abendsternes. In diesem glücklich gewählten Beispiel tritt uns, wie an wenigen Stellen sonst, das feine Mitempfinden des Ästhetikers Baumgarten unmittelbar entgegen.

Im Hinblick wohl auf den Mißbrauch, der in der marinistischen Schule in der Verwendung bildlicher Ausdrücke getrieben wurde, sieht sich Baumgarten genötigt, eine Einschränkung zu machen. Da der bildliche Ausdruck den Zweck hat, eine Vorstellung extensiv klarer zu machen, so darf er nicht unverständlicher sein als diese; auch darf man die Bilder nicht so häufen, daß das Gedicht dadurch unver-

[1]) Medit. § 79. [2]) Medit. § 80.

ſtändlich wird. In tropicis loquutionibus vitare obscuritatem, adeoque etiam numero eos limites ponere, quos claritas determinat, poeticum est.[1]) Dieſe Bemerkung richtet ſich offenſichtlich gegen den Schwulſt, wie er im Anſchluß an dem Marinismus aufgekommen war.

Zu den bildlichen Ausdrücken zählen ferner auch noch die Metapher und die Synekdochen der Art für die Gattung und des Individuums für die Art, von welchen oben ſchon die Rede war. Eine Reihe miteinander verknüpfter Metaphern nennt Baumgarten Allegorie, die er für ſehr poetiſch erklärt, da die einzelnen Metaphern nicht verſtreut ſind, ſondern in einer feſten Ordnung mit einander verbunden auftreten. Von den Beiwörtern und den Eigennamen, die auch an dieſer Stelle behandelt werden müßten, war ebenfalls oben ſchon die Rede.

Es bleibt nur noch die Worte als Klangwerte, als artikulierte Laute, wie Baumgarten ſagt, zu betrachten. Auch in ihrer Folge muß die Ordnung, die das Ganze durchwaltet, zum Ausdruck kommen. Dazu iſt zunächſt erforderlich, daß die Rede nach den Regeln der allgemeinen Sprachkunſt abgefaßt ſei; dieſe Eigenſchaft iſt ihre Reinheit ⟨puritas⟩. Ferner muß die Schreibart „wohl abgeteilt ſein", alſo eine gewiſſe Kunſtform beſitzen; das iſt ihre concinnitas.[2]) Schließlich muß ſie auch dem Inhalt angemeſſen ſein.[3]) Dieſe letzte Forderung, Baumgarten nennt ſie die Anſtändigkeit und Schicklichkeit ⟨congruentia⟩ des Gedichtes, iſt in den Meditationes noch nicht aufgeſtellt, obgleich ſie ſich aus dem Gedankengange von ſelbſt ergibt. In der Aesthetica findet ſie eine ausführliche Behandlung in der Lehre von der Denkart, der ſich auch die Schreibart anzupaſſen hat. Außerdem iſt ſie auch in der Lehre von den äſthetiſchen Farben ⟨colores aestheticae⟩[4]) enthalten, wo gefordert wird, daß ſich die einzelnen Ausdrücke nach der Stimmung des ganzen Gedichtes richten ſollten. Die Farben werden dabei in düſtere und blühende geſchieden und je nachdem die düſteren oder die blühenden Farben in einem Gedichte überwiegen, entſteht die „rauhe Denkart" ⟨genus cogitandi horridulum ac austerum⟩ oder die „blühende Denkart" ⟨genus cogitandi floridum⟩.[5]) Der Grundgedanke dabei iſt, daß die

---

[1]) Medit. § 83. [2]) Medit. § 97, Aletheophilus, 11. Schreiben. [3]) Aletheophilus, 11. Schreiben. [4]) Aesthetica § 688 ff. [5]) Aesthetica § 694.

Denkart und mit ihr die Schreibart sich nach dem Inhalt des Gedichtes zu richten habe. Man kann z. B. Bauern nicht so denken und reden lassen, wie man „berühmte Helden und hochgestellte Persönlichkeiten sprechen läßt" und umgekehrt.

Diese Punkte hat die Lehre von der Dichtkunst noch mit der „allgemeinen Rhetorik" gemein. In der Poetik ist jedoch noch besonders darauf zu achten, daß auch die einzelnen Silben in einer gewissen Ordnung aufeinanderfolgen, mit anderen Worten, daß das Gedicht ein Versmaß ‹numerus› habe. Unter Versmaß versteht Baumgarten den regelmäßigen Wechsel langer und kurzer Silben, wodurch unseren Ohren ein gewisses Vergnügen bereitet wird. Si Syllabae longae et breves ita misceantur, ut voluptas aurium producatur, inest orationi numerus.[1]) Sind in dem Versmaße alle Silben geordnet, dann ist es ein Metrum; besteht es aber nur in der Ordnung einiger Silben, so ist es ein Rhythmus. Das Metrum hält Baumgarten für poetischer als den Rhythmus, da es stärker bestimmt ist.[2])

Zum Schlusse wendet er sich noch gegen diejenigen, die glauben, daß das Versmaß allein das Gedicht ausmache. Eine Rede in metrischer Form ist nur ein Carmen,[3]) aber noch lange kein Gedicht, da zu diesem noch notwendig sind: sensitive Vorstellungen, eine klare Ordnung, Reinheit des Stiles, Kunstform usw.; doch gehört es notwendig zur Vollkommenheit des Gedichtes, daß es auch ein Carmen sei.[4]) Anschließend daran unterscheidet Baumgarten zwischen einem Dichter und einem Versschmied. Dem Reime schenkt er nur wenig Beachtung; es hat nur für die Ohren gewisser Völker eine besondere Klangschönheit. Die übrigen dichterischen Figuren und zu seiner Zeit noch sehr beliebten Spielereien erwähnt er nur obenhin.

Absicht der poetischen Darstellung.

In den Meditationes hat sich Baumgarten noch nicht über die Absicht des Dichters geäußert; doch läßt sie sich schon hieraus mit Sicherheit folgern. Der Dichter soll, wie wir gesehen haben, seinen Vorstellungen möglichst große extensive Klarheit geben, indem er sie möglichst individualisiert, sie mit einer Fülle von Merkmalen aus-

---

[1]) Medit. § 101. [2]) Medit. § 103. [3]) Medit. § 104. [4]) Medit. § 105.

ſtatlet, in räumliche und zeitliche Zuſammenhänge einfügt und ſie in Beziehungen der Ähnlichkeit oder Verſchiedenheit mit anderen Vorſtellungen ſetzt. Durch die lichtvolle Ordnung wird die Klarheit auf das Ganze des Gedichtes ausgedehnt. In dieſer Klarheit treten uns ſowohl das Thema des Gedichtes, wie auch die einzelnen Vorſtellungen, lebhaft und anſchaulich vor die Seele. In dieſem Sinne gebraucht Baumgarten das horaziſche ut pictura poesis, das damals ziemlich allgemeine Geltung beſaß.[1]) Doch erkennt er den Unterſchied zwiſchen den beiden Künſten an: die Poeſie hat zwar vor der Malerei den Vorzug, daß ſie ihre Gegenſtände von allen Seiten und auch in Bewegung ſchildern kann, aber ſie hat doch wieder den Nachteil, daß ſie uns die Vorſtellungen nur ſymboliſch, d. h. durch Zeichen, vermittelt, während ſie uns die Malerei unmittelbar anſchaulich vor Augen ſtellt, ohne ſymboliſcher Zeichen zu bedürfen.[2])

Zu der Forderung der Klarheit kommt noch die der äſthetiſchen Wahrheit und der Möglichkeit der Vorſtellungen. Lebhaftigkeit, Klarheit und äſthetiſche Wahrheit können keinen anderen Zweck haben, als uns die Vorſtellungen völlig gewiß zu machen und uns von ihrer Wahrheit zu überzeugen. Baumgarten handelt deshalb in der Aesthetica in einem eigenen Abſchnitte von der *äſthetiſchen Überzeugung*.[3]) „Die Überzeugung iſt im allgemeinen jene Erſcheinung der Seele, da ſie glaubt, Wahres mit Bewußtſein zu erfaſſen." ⟨Persuasio generatim est phaenomenon animae, quo se veritatem appercipere putat⟩.[4]) Die äſthetiſche Überzeugung erfordert natürlich nicht das abſolut Wahre, ſondern nur das äſthetiſch Wahre, das Wahrſcheinliche und Mögliche. Das, wovon wir überzeugt ſind, erſcheint uns ſchließlich als *evident*.[5]) Neben der logiſchen Gewißheit, die wir aus der Abſtraktion erhalten, gibt es alſo noch eine äſthetiſche, zu der wir auf dem umgekehrten Wege, durch immer ſtärkere Individualiſierung, gelangen. Dieſe iſt letzten Endes das Ziel des Dichters. Was er vorträgt, ſoll nicht logiſch, wohl aber äſthetiſch überzeugend wirken; er will den Gegenſtand, den er vorträgt, dem Leſer oder Hörer in lebendiger Gewißheit erſcheinen laſſen.

Dieſes Ziel des Gedichtes ſtellt Baumgarten kurz in § 22 der

---

[1]) Medit. § 39. [2]) Medit. § 41. [3]) Aesthetica § 829. [4]) Aesthetica § 633. [5]) Aesthetica o 847.

Aesthetica auf; nur daß hier noch allein vom Gegenstande die Rede ist, von welchem er Größe und Würde erfordert. Reichtum (Fülle der Merkmale) und Größe stimmen zusammen zur Klarheit, Wahrheit und Klarheit zur Gewißheit, alle übrigen zum Leben der Erkenntnis. Ubertas et magnitudo ad claritatem, veritas et claritas ad certitudinem, omnes reliquae ad vitam. Was das Leben der Erkenntnis sei, ist aus der Aesthetica nicht mehr zu entnehmen, da sie mit der ästhetischen Gewißheit schließt.

Daneben spricht Baumgarten an anderer Stelle noch davon, daß der Dichter auch beabsichtige zu gefallen. „Der Hauptzweck im Schönen ist doch allemal, daß man, und zwar den Besten und Edelsten, gefallen will." [1]) Der Dichter will seinen Gegenstand so darstellen, daß er durch Eindringlichkeit und Lebhaftigkeit der Vorstellungen bei dem Leser Vergnügen erweckt. Über die Art des hieraus entstehenden Vergnügens hat Baumgarten nicht weiter nachgedacht; zu einer Theorie des ästhetischen Vergnügens finden wir bei ihm nicht einmal Ansätze.

Ebenso finden wir über das Seelenvermögen, das die Vollkommenheit des Gedichtes wahrnehmen soll, nur wenige Andeutungen. In den Meditationes ist nur einmal, in § 92, davon die Rede, daß das Urteil, ob die Sinne eine Vollkommenheit wahrnehmen, den betreffenden Sinnen selbst zukommen und deswegen Urteil der Sinne ⟨iudicium sensuum⟩ heiße. In der Metaphysica findet sich bei der Aufzählung der einzelnen Fähigkeiten des analogon rationis noch der erweiternde Zusatz: iudicium sensitivum ac sensuum. In der Anmerkung zu § 92 der Medit. wird dieses sensitive Urteil dem Geschmack gleichgesetzt; von diesem ist in der Aesthetica des öfteren die Rede. In § 95 der Kollegnachschrift wird er definiert als „ein Richter in den Sachen, wo der Verstand nichts entscheiden will, insofern Einzeldinge durch den Verstand zu beurteilen nicht Sache der Schönheit ist ⟨quoties diiudicari singula per intellectum non interest pulchritudinis⟩." Es mag vielleicht die unglückselige Scheidung der Urteilskraft in eine sensitive und eine intellektuelle schuld daran gewesen sein, daß Baumgarten dieses wichtige Vermögen so sehr vernachlässigt hat und deshalb auch zu keiner fruchtbaren Theorie darüber gekommen ist.

[1]) Poppe, Kollegnachschrift, § 196.

Der Dichter.

Das Wesentlichste seiner Grundanschauung über den Dichter hat Baumgarten schon in den Meditationes gesagt. Er vergleicht dort die Ordnung in einem Gedichte mit der Ordnung, wie sie in der Welt herrscht: „Übrigens läßt sich ganz analog zu dieser Regel jene andere anmerken, nach welcher die Dinge in der Welt geordnet aufeinander folgen, um so den Ruhm ihres Schöpfers zu entwickeln, das höchste und letzte Thema, wenn ich so sagen darf, einer gewaltigen Dichtung. ‹ceterum analogam huic regulae notari datur regulam ordinis, quo in mundo sibi res succedunt, ad evolvendam creatoris gloriam, summum et ultimum thema immensi, liceat ita vocare, poematis›[1])" Er nennt hier also die Welt ein Gedicht; das Gedicht gleicht demnach auch der Welt. In stetiger Stufenreihe folgen in beiden die Vorstellungen aufeinander, von den dunkelsten, die das Thema kaum ahnen lassen, gleichsam noch kein Bewußtsein davon haben, mit immer wachsender Klarheit, bis das Thema in höchster Klarheit erscheint. Die Möglichkeit der verwendeten Vorstellungen ergibt sich aus dem Thema; ihre Anwendung richtet sich nach der Einordnung in den Zusammenhang. Nach dem principe du meilleur müssen alle Vorstellungen wegfallen, die nicht völlig im Thema begründet sind; wie in der Welt, so hat auch im Gedicht alles Geschehen seinen zureichenden Grund.

Der Dichter nun, der ein Gedicht schafft, muß dadurch Ähnlichkeit haben mit dem Schöpfer der Welt. „Schon längst wurde bemerkt, daß der Dichter gewissermaßen ein Schaffender, ein Schöpfer ist."[2]) Er schafft eine Welt für sich, einen neuen Zusammenhang der Dinge, der seine eigene Gesetzlichkeit hat; der Dichter ist der schöpferische Mensch. Damit ist die Lehre vom Dichter als einem alter deus wie sie sich z. B. bei Scaliger findet, wieder aufgenommen. Braitmaier befindet sich hier offensichtlich im Unrecht, wenn er glaubt, Baumgarten fasse den Begriff des Schöpfers als den eines bloßen Ordners.[3]) Weder in den Meditationes noch auch später in der Aesthetica findet sich irgendein Anhaltspunkt für diese Auffassung, die schon durch den Vergleich des Gedichtes mit der Welt ausgeschlossen ist. Die Tätigkeit des Dichters besteht nicht allein im An-

[1]) Medit. § 71. [2]) Medit. § 68. [3]) Braitmaier, a. a. O. II. Teil S. 9.

ordnen der Teile zu einem Ganzen, sondern auch im Setzen einer möglichen Welt als eines neuen Zusammenhanges der Dinge. Auch erscheint das Ganze des Gedichtes weniger als ein Mechanismus, denn als organisches Gefüge.

In den Meditationes finden sich weiter keine Angaben über den Dichter; doch sind die Ausführungen der Aesthetica implicite schon in ihnen enthalten. Da der Dichter vor allem mit Hilfe des analogon rationis und für dieses schafft, so versteht sich zunächst von selbst, daß er über die einzelnen Vermögen desselben in einem hervorragendem Maße verfügen muß.

Für den Dichter findet sich in der Aesthetica die allgemeinere Bezeichnung „schöner Geist ⟨felix aestheticus⟩"[1] und es wird zunächst von ihm gefordert, daß seine Erkenntnisvermögen in einem schönen Verhältnis zueinander stehen; Baumgarten nennt diese Anlage ingenium venustum,[2] wobei er ingenium im weiteren Sinne, etwa in der Bedeutung des französischen génie, braucht. Beide Ausdrücke, felix aestheticus und ingenium venustum, sind in der Kollegnachschrift mit „schöner Geist" wiedergegeben. In der Aufzählung der Vermögen des ingenium venustum erkennen wir die Liste der Vermögen des analogon rationis aus der Metaphysica wieder, nur daß einige von ihnen glücklicher umschrieben sind. Neu, aber nicht gerade erschütternd ist dabei die Forderung, daß der Dichter scharfe und klare Sinne besitzen müsse, um lebhafte Vorstellungen von den Gegenständen zu bekommen. Doch ist das Bestreben nicht zu verkennen, die Dichtung aus der Stubenluft der Buchgelehrsamkeit wieder in die Frische des wirklichen Lebens zu stellen.

Von weit größerer Bedeutung ist, daß die ästhetische Urteilskraft ⟨iudicium sensitivum⟩ nunmehr durch zwei Vermögen umschrieben ist; Baumgarten spricht einerseits von einem „starken Gefühl und inneren Bewußtsein", das der Dichter von den Vorgängen in seinem Innern haben müsse, „damit er die Vorstellungen recht beurteile und in ihnen das gehörige Maß halte."[3] Jener innere Sinn ⟨sensus internus⟩, von dem hier die Rede ist, ist jene Gemütskraft, die unter dem Namen des Gefühls in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

---

[1]) Aesthetica § 27, Poppe, Kollegnachschrift § 27. [2]) Aestbetica § 29. [3]) Poppe, Kollegnachschrift, § 29. Aesthetica § 29/30.

eine so große Rolle spielen sollte. Interessant ist, daß schon Baumgarten diesem Gefühl ein Urteil zuspricht. Daneben wird aber noch der gute Geschmack[1]) gefordert, der den Aufbau der Dichtung, oder wie Baumgarten sagt, Auswahl und Anordnung der Vorstellungen, zu beurteilen hat. Der Geschmack erscheint dabei als das mehr verstandesmäßige kritische Urteil.

Im Übrigen sind die Vermögen des analogon rationis beibehalten worden. Der Witz ⟨ingenium⟩, der die Ähnlichkeiten der Dinge wahrnimmt, und der Scharfsinn ⟨acumen⟩, der ihre Verschiedenheiten erkennt, werden unter dem gemeinsamen Begriff des Scharfsinns im weiteren Sinne ⟨perspicuitas⟩ zusammengefaßt.[2]) Sehr stark wird in der Aesthetica, wahrscheinlich unter dem Einfluß der Schweizer, die Einbildungskraft betont, mit der Begründung, daß man den Dichter nicht allein auf die Gegenwart beschränken dürfe; „denn das Gegenwärtige ist immer nur ein Punkt, wo nicht Raum genug ist, etwas Schönes hineinzubringen."[3]) Zu ihr gesellt sich noch ihre eigentliche dichterische Ausdrucksform, die Fähigkeit zu erdichten ⟨facultas fingendi⟩, die Baumgarten in der deutschen Kollegnachschrift als „eine natürliche poetische Anlage etwas Neues zu schaffen" bezeichnet. Daß er damit die Forderung der Originalität aufstellen will, zeigt uns eine weitere Stelle: „Was wir empfinden und empfunden haben, das ist alt; da er (der Dichter) nun etwas Neues schaffen soll, so muß er nicht pur die alten Empfindungen wieder zeigen, sondern die alten, mit Imaginationen verbunden, mit neuen zusammensetzen."[4]) Aus der Aufgabe des Dichters, Vergangenes darzustellen, leitet sich die Forderung eines guten Gedächtnisses her.[5]) Als letztes Vermögen fordert Baumgarten vom Dichter noch eine Anlage, Zukünftiges zu schildern;[6]) wir würden es besser Kombinationsgabe nennen. Darunter ist wohl dasselbe zu verstehen, was unter den Fähigkeiten des analogon rationis an sechster Stelle als Erwartung ähnlicher Fälle erscheint. Nicht zuletzt muß er seine Gedanken auch schön ausdrücken können, je nachdem, in welcher Kunst er sich gerade übt.[7]) In der Metaphysica heißt dieses Vermögen „sensitive Bezeichnungskunst" ⟨characteristica sensitiva⟩.

---

[1]) Poppe, Kollegnachschrift, § 35. [2]) Poppe, § 32. [3]) Poppe, § 31. [4]) Poppe, § 34. [5]) Poppe, § 33. [6]) Poppe, § 36. [7]) Poppe, § 37.

Zum schönen Geist gehört aber außer den Fähigkeiten des analogon rationis noch eine gesunde Vernunft. „Die Untererkenntniskräfte müssen mit den oberen übereinstimmen, damit das Ganze, was man ausarbeitet, nicht zu den Torheiten gehöre, daß man das Schöne sich nicht widersprechen läßt, das man darlegen will, sonst würde nicht einmal ein Schein vom Schönen da sein."[1]) Zu dem, was der Verstand in der Dichtkunst zu besorgen hat, gehört zunächst die Wahl des Gegenstandes und die Überlegung, wie man ihn darzustellen habe. Infolge der Vervollkommnung der Sinnlichkeit entsteht nun zwar auch manche Deutlichkeit; doch ist dabei immer darauf zu achten, „daß diese Deutlichkeit bald wieder in Klarheit und Sinnlichkeit verfließe."

Neben dieser Verstandesveranlagung erfordert der schöne Geist außerdem noch ein gutes Herz.[2]) Diese Forderung geschieht im Anschluß an die Aufgabe des Dichters, Affekte zu erregen. Der Dichter muß eine edle Gesinnung haben; er darf nichts bringen, was einen gemeinen Sinn verrät oder gegen die Tugend ist.[3]) Die Affekte, auf die es hier ankommt, sind vor allem Freundschaft und Liebe, worin wir vielleicht den Einfluß des Baumgarten sehr nahe stehenden Kreises der Anakreontiker erblicken dürfen.

In der Frage, die damals viel aufgeworfen wurde, welches Temperament sich am besten für die Dichtkunst eignet, trifft Baumgarten keine eigentliche Entscheidung. Er schließt sich wohl zum Teil der allgemeinen Ansicht an, die den Melancholiker für besonders geeignet zum schönen Denken hält, ohne daß er jedoch die anderen Temperamente ausschließt, oder dem melancholischen ein besonderes Recht einräumt.

All diese Veranlagungen müssen dem Dichter angeboren sein.[4]) Doch genügt die Veranlagung allein noch nicht; sie muß erst ausgebildet werden.[5]) Dazu gehört schon, daß man darauf achte, daß den Kindern von ihren Ammen nicht schlechte Sachen erzählt werden, und daß man selbst als Ersatz dafür „ihnen unschuldige Fabeln erzähle, und nach und nach die verborgene Sittenlehre mit entdecke."[6]) Das nächste, worauf man bei der Erziehung des schönen Geistes zu

---

[1]) Poppe, § 38. [2]) Poppe, § 44. [3]) Poppe, § 44/45. [4]) Poppe, § 28. [5]) Poppe, § 47. [6]) Poppe, § 48.

achten hat, ist die „Besserung des Herzens". Man muß die jungen Leute anhalten, edel zu denken und ihr Augenmerk auf das Edle und Schöne zu richten. Hier muß man schon die Spiele der Kinder überwachen.[1]) Vor allem aber muß der Dichter viel und gute Lektüre treiben und darauf sehen, warum dieses oder jenes schön sei.[2]) Danach kommen eigene Übungen, von den einfacheren bis zu den schwereren fortschreitend. Außerdem ist es auch gut, wenn der Dichter eine gewisse Kenntnis der Regeln hat. Nicht daß sie das A und O der Dichtkunst wären; sie verstärken nur die Gewißheit. „Man wird Schaden davon haben, wenn man ohne die Kenntnis der Regeln bleiben will; denn die gute Natur wird endlich verrauhen und man wird nicht wissen, was man machen soll, weil man die Regeln nicht weiß."[3]) Auch in einigen Wissenschaften soll sich der schöne Geist etwas umgetan haben. Vor allem sind es die edleren Gegenstände, die er davon kennen muß: Theologie, Kosmologie, Anthropologie, Psychologie und Geschichte.[4]) Diese Kenntnisse müssen zwar methodisch erworben werden, doch braucht deswegen der schöne Geist noch nicht gerade ein stoischer Weiser, oder gar ein Polyhistor zu sein.[5]) Die Gelehrsamkeit, die er haben muß, ist bestimmt durch den Gegenstand, dem er sich besonders zuwenden will.

Zu Anlage und Übung muß sich schließlich noch eine gewisse „Begeisterung" ⟨impetus⟩[6]) gesellen, d. h. jener Zustand, in dem die Kräfte der Seele lebendig werden, und einen höheren Grad erreichen als sonst. Eine solche Begeisterung kann nach Baumgarten die Folge gewisser Getränke oder auch der Liebe sein.[7]) Der Dichter darf also nicht an das Dichten gehen, wie der Wissenschaftler an seine Arbeit, sondern er soll vorher von seinem Gegenstand gepackt und durchdrungen sein, anders wird es ihm nicht gelingen, seine Leser zu fesseln.

---

[1]) Poppe, § 55. [2]) Poppe, § 56. [3]) Poppe, § 62. [4]) Poppe, § 64. [5]) Poppe, § 66. [6]) Poppe, § 78, Aesthetica § 78. [7]) Poppe, § 86/87.

III.

Die Ästhetik Baumgartens in ihrem Verhältnis zu den ästhetischen Strömungen ihrer Zeit.

1. Ihr Verhältnis zu den vorausgehenden Kunsttheorien.

Die ästhetische Entwicklung in Frankreich hatte, wie wir gesehen haben, zu einem schroffen Gegensatz zwischen Gefühl ⟨sentiment⟩ und Vernunft ⟨raison⟩ geführt, der keine Vermittlung dulden wollte. Die Deutschen, Gottsched, König und die Schweizer, machten zwar den Versuch, eine Vermittlung herbeizuführen; doch gelang es ihnen nicht, dabei die Selbständigkeit beider Gebiete zu wahren. Die Tiefe des Problems, das die Entwicklung der französischen Ästhetik aufgab, hat erst Baumgarten erfaßt und wirklich zu lösen versucht. Was König angestrebt hatte, eine Vermittlung zwischen Crousaz und Dubos, ist ihm wirklich gelungen.

Mit Dubos verbindet ihn zunächst, daß dieser der Kunst ein eigenes, vom Verstande deutlich abgegrenztes Gebiet zuweist, nur daß es Baumgarten gelingt, das sentiment Dubos', mit Hilfe der Leibnizischen Philosophie als ein Vernunftähnliches, als das analogon rationis, zu begreifen. Auch hinsichtlich des Gebietes der Anwendung sind sich beide einig. Den Bereich des sentiment bilden für Dubos jene Vorstellungen, die in sinnlicher Weise auf uns wirken, die uns durch äußere oder innere Erfahrung gegeben werden und nicht Produkt der philosophischen Reflexion sind.[1]) Dieses Gebiet ist ihm ganz zu eigen. „Was die Analyse nicht finden könnte, das ergreift das Gefühl zunächst. ⟨Ce que l'analyse ne saurait trouver, le sentiment le saisit d'abord."[2]) Das ist dasselbe, was Baumgarten sensitiv nennt, das, was für den Verstand verworren vorgestellt wird, vor allem alle individuellen Vorstellungen. Auch das, was Baumgarten

[1]) Dubos a. a. O. I. Bd. sect. 1. [2]) Dubos a. a. O. II. Bd. S. 369.

die extenſive Klarheit nennt, finden wir bei Dubos wieder. Dieſe betrachtet es nämlich als eine Hauptaufgabe des Dichters, die Einbildung ſeines Leſers mit Bildern, alſo anſchaulichen und lebhaften Vorſtellungen, anzufüllen. „Der Stil der Poeſie ſei von Figuren erfüllt, die die beſchriebenen Gegenſtände in den Verſen ſo gut malen, daß wir ſie nicht hören können, ohne das unſere Einbildungskraft beſtändig von Bildern erfüllt iſt, die darin einander folgen. ⟨Le style de la Poésie soit rempli de figures, qui peignent si bien les objets décrits dans les vers que nous ne puissons les entendre, sans que notre imagination soit continuellement remplie des tableaux qui s'y succèdent les unes aux autres . . .“[1]) Damit iſt gleichzeitig die Reichhaltigkeit und Verſchiedenheit der Vorſtellungen gefordert, was auch ſchon aus dem Grundprinzip Dubos' hervorgeht, daß der Künſtler ſeinem Publikum die Langeweile zu vertreiben habe. Wie Baumgarten empfiehlt auch er den Eindruck der Vorſtellungen dadurch zu ſteigern, daß man ſie mit Affekten verbindet, da die Leidenſchaften auf die meiſten Menſchen am überzeugendſten wirken. Sie machen die Empfindungen erſt feſſelnd. Der Dichter muß, um zu rühren, „die Sprache des Herzens“ ⟨le language du coeur⟩[2]) reden. Das Ideal der poetiſchen Vorſtellungen Baumgartens gleicht in vieler Hinſicht dem, welches Dubos aufſtellt. Der Dichter ſoll ſeine Leſer durch lebhafte und rührende Vorſtellungen feſſeln.

Auch im Problem der äſthetiſchen Wahrheit ſtehen ſich beide ſehr nahe. Der Dichter hat bei Dubos ebenfalls die Erlaubnis zu erdichten, doch muß er ſich immer in den Grenzen des Wahrſcheinlichen halten. „Man hat dem Dichter nichts vorzuwerfen, wenn eine Erfindung nicht der Wahrſcheinlichkeit ins Geſicht ſchlägt und wenn die Tatſache, die er erfindet, ſo beſchaffen iſt, daß ſie wirklich hätte vorkommen können.“[3]) Wahrſcheinlich ⟨vraisemblable⟩ iſt dabei ganz im Sinne Baumgartens etwas, das unter den vom Dichter gegebenen Umſtänden möglich iſt,[4]) in der Terminologie der Aesthetica ausgedrückt, heterokosmiſche Wahrheit, versimilitudo, nicht probabilitas. Während die Geſchichte noch Wahrheit (in der Terminologie Baumgartens probabilitas) erfordert, ſo verlangt die Dichtung nur Wahr-

---

[1]) Dubos, a. a. O., I. Bd. S. 284. [2]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 292. [3]) Dubos, a. a. O., I. Bd. S. 249. [4]) Dubos a. a. O. I. Bd. S. 256

ſcheinlichkeit ‹verisimilitudo›.[1]) Eine auffallende Übereinſtimmung beſteht ferner bei beiden in der Forderung des Wunderbaren, das die Aufmerkſamkeit des Leſers erwecken ſoll, und in der Einſchränkung, daß zuviel Wunderbares das Intereſſe lähme.[2])

Bei Dubos findet ſich auch ſchon die Beſtimmung, daß ein Kunſtwerk eine Ordnung haben müſſe; „es muß entweder eine merkliche oder eine verborgene Ordnung darinnen ſein."[3]) Dem Sinne nach ganz ähnlich heißt es bei Baumgarten in den Briefen des Aletheophilus, 11. Schreiben, wo er die Erforderniſſe eines guten Gedichtes aufzählt, an zweiter Stelle: „eine glänzende Ordnung, die ſehr oft eine angenehme Unordnung ſcheint". Dieſe Anordnung der Gedanken hat nur den Zweck, daß wir ſie leicht begreifen und daß wir die Subſtanz des Werkes und die Fortſchritte in der Überlegung behalten.[4]) Dieſer Fortſchritt der Überlegung ‹progrès de raisonnement› iſt zunächſt einmal die methodus rationis Baumgartens und dann in weiterem Sinne die immer ſtärker werdende extenſive Klarheit des Themas. Ein weiteres Moment der Anordnung, die rechte Verteilung von Licht und Schatten, wie es Baumgarten nennt, finden wir ebenfalls ſchon bei Dubos und zwar ſo, daß wir faſt vermuten dürfen, daß Baumgarten durch Dubos auf dieſe der Malerei entlehnte Bezeichnung gekommen ſei. Jener fordert nämlich, daß die Anordnung der Gegenſtände in einem Bilde mit Rückſicht auf die Geſamtwirkung der Gemälde getroffen werden müßte, was er die composition pittoresque nennt.[5]) Dazu gehört neben der Ausfüllung des Vordergrundes uſw. auch die rechte Verteilung von Licht und Schatten.

Die Einheit des ganzen Kunſtwerks — Dubos ſpricht hier zwar im beſonderen von der Malerei, doch gelten ſeine Ausführungen auch für die Dichtkunſt — wird gewahrt durch die Haupthandlung. „Ein Gemälde kann mehrere Vorfälle enthalten, unter der Bedingung, daß all dieſe Einzelhandlungen ſich in einer Haupthandlung vereinigen."[6]) Das gilt vor allem für die Epiſode; ſie iſt erlaubt, aber nur ſo, „daß die Einheit der Handlung im Werke des Malers wie

---

[1]) Dubos, a. a. O., I. Bd. S. 255. [2]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 257. [3]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 280. [4]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 280. [5]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 281. [6]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 282.

des Dichters gewahrt bleibt".[1]) Es ist offensichtlich, daß diese Einheit der Handlung, diese Haupthandlung nichts anderes ist, als der Baumgartensche Begriff des Themas, nur noch enger gefaßt und noch nicht vom philosophischen Gesichtspunkt der Einheit im Mannigfaltigen als seines Zweckes betrachtet.

Zu dieser Poésie du sryle, die Baumgarten in die Lehre von den poetischen Vorstellungen und der poetischen Ordnung zerlegte, kommt bei Dubos die Technik der Poesie ‹mécanique de la poésie›, deren Ziel es ist, „harmonische Verse zu machen und dem Ohre zu gefallen".[2]) Diese mécanique de la poésie entspricht durchaus dem zweiten Abschnitt des III. Teiles der Meditationes, der von den Worten als artikulierten Lauten ‹voces qua soni articulati›[3]) handelt. Dubos bezeichnet damit „Wahl und Anordnung der Worte in ihrer Eigenschaft als einfache Laute betrachtet". Aufgabe des Dichters ist es, die Laute angenehm zu mischen, ein Versmaß zu erzeugen — bei Dubos heißt es „rhythme". „Der Rhythmus oder die Cadenz eines Verses besteht in einer Abwechslung langer und kurzer Silben, die nach einem gewissen Verhältnis abgewechselt werden."[4]) Ähnlich bei Baumgarten: „Wenn lange und kurze Silben so gemischt werden, daß den Ohren daraus ein Vergnügen entsteht, so wohnt der Rede ein Numerus inne."[5]) Die Entscheidung über die Richtigkeit eines Verses, d. h. über seine Klangschönheit, ist bei beiden Sache der Ohren;[6]) bei Baumgarten heißt es iudicium sensuum.

Verwandt sind beide schließlich auch noch in der geringen Bewertung des Reimes. „Die Notwendigkeit des Reimes ist jene Regel der Poesie, deren Beobachtung am meisten kostet und die geringste Schönheit in den Vers bringt."[7]) Die stärkste Übereinstimmung wischen Baumgarten und Dubos finden wir in der Lehre vom Dichter, sodaß man sich fast versucht fühlt an eine Abhängigkeit zu glauben. Der Dichter wird geboren;[8]) Baumgarten würde sagen, dem Dichter muß eine besondere Fähigkeit des analogon rationis und ein bestimmtes Verhältnis der Seelenvermögen angeboren sein. Beide sehen das eigentliche Wesen des Dichters darin, daß er ein „Schöpfer" ist. Dubos bezeichnet diese Eigenschaft als das Genie

[1]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 282. [2]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 314. [3]) Medit. § 91. [4]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 347. [5]) Medit. §101. [6]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 348. [7]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 358. [8]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 252.

des Dichters; es ist die Fähigkeit, die ein Mensch von Natur aus hat, gewisse Dinge gut und leicht zu machen, die andere, selbst wenn sie sich viel Mühe gäben, nur sehr schlecht zu machen verstünden.[1]) Das, was die anderen nicht fertig bringen, ist die Poésie du style,[2]) die Erfindung jener Bilder, die der Dichter in der Einbildungskraft hervorrufen soll und ihre freie Gestaltung zu einem geschlossenen Ganzen. Das zweite Moment, Regelmäßigkeit und Schönheit der Ausführung, ist von mehr untergeordneter Bedeutung. Es ist dies nur das Mittel, Schönheiten einer höheren Art, Baumgarten würde sagen, vollkommene sensitive Erkenntnis, in die Form des Werkes zu bringen.[3]) Ähnlich, wie schon Horaz sagt, man kann Dichter sein in einer in Prosa geschriebenen Ode, und oft Prosaschreiber in einer in Versen abgefaßten Rede.[4]) Es ist derselbe Unterschied, den Baumgarten zwischen dem Dichter und dem Verseschmied ‹carminifex› macht. „Die größten Verseschreiber sind nicht die größten Dichter", drückt es Dubos aus.[5]) Eins aber ist mit dem Genie unzertrennlich verbunden, die göttliche Begeisterung, von der auch Baumgarten in der Aesthetica spricht. Diese erst ist es, die die Dichter zu Malern, d. h. zu anschaulichen Schilderern, und die Maler zu Dichtern macht. Ohne diese Begeisterung ist der Dichter ein bloßer Routinier.[6]) Dubos denkt dabei ebensowenig wie Baumgarten an eine Verwischung der Grenze zwischen Poesie und Malerei. Die Dichtkunst vermittelt uns die Bilder doch nur mittelbar durch Zeichen und außerdem in einer bestimmten Zeitfolge — Baumgarten spricht hier von symbolischer Erkenntnis —, während die Malerei uns das Ganze in Zeichen, die dem natürlichen Ausdruck gleichkommen — bei Baumgarten heißt es anschauliche Erkenntnis, — mit einem Male gegenüberstellt.[7])

Ebenso findet sich auch die Forderung der Ausbildung des Dichters, die Baumgarten in der Aesthetica aufstellt, schon bei Dubos: „Man muß mit Genie geboren sein, um erfinden zu können und man gelangt nur mit Hilfe eines langen Studiums dazu, gut zu erfinden."[8]) An einer anderen Stelle vergleicht er das Genie

[1]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 7. [2]) Dubos, a. a. O. Bd. I. S. 299. [3]) Dubos, a. a. O. II. Bd. S. 3, 4. [4]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 299. [5]) Dubos, a. a. O. II. Bd. S. 4. [6]) Dubos, a. a. O. II. Bd. S. 6. [7]) Dubos, a. a. O. I. Bd. S. 417—420, Medit. § 39—41. [8]) Dubos, a. a. O. II. Bd. S. 5.

mit der Pflanze, die zwar alles, was sie ist, von Natur mitbringt, aber doch, wenn sie gedeihen soll, der Pflege nicht entbehren kann.

Wir sehen also, in ihren wesentlichen Grundzügen stimmt die Anschauung Baumgartens mit der Dubos' völlig überein, sodaß man schon in den Meditationes an eine gewisse Abhängigkeit denken möchte. Darauf hat schon H. v. Stein hingewiesen.[1]) Doch läßt sich hierüber nichts mit Bestimmtheit aussagen, da uns über die ästhetischen Studien Baumgartens vor 1735 keine Andeutungen vorliegen. Für die Zeit der Veröffentlichung der Aesthetica ist uns dagegen die Kenntnis Dubos' sicher bezeugt, da im § 97 der Kollegnachschrift seine Réfléxions critiques . . . erwähnt werden. Damit ist natürlich noch lange nicht gesagt, daß Baumgarten jene nur überarbeitet habe. Sein wesentliches Verdienst ist vielmehr, das künstlerische Denken als eine besondere Art der menschlichen Vorstellungstätigkeit begriffen und seine logische und metaphysische Stellung dargetan zu haben. Das bringt ihn mit einem anderen französischen Denker jener Zeit, mit Crousaz, in Verbindung.

Crousaz hatte sich die Aufgabe gestellt, das Schöne auf seine letzten Grundbegriffe zurückzuführen, um so zur Erkenntnis seines wahren Wesens zu gelangen. Hier ist nun wichtig, daß er den Begriff der Schönheit anderen Wertbegriffen gleichsetzt und zugleich auch eine Tafel von Wertbegriffen aufstellt; er stellt nämlich das Schöne dem Wahren, dem Rechten usw. an die Seite, was ja auch Baumgarten tut, wenn er es als eine Vollkommenheit, d. h. doch nichts anderes als einen höchsten Wert, betrachtet. Diese Beziehung auf die Vollkommenheit kennt auch schon Crousaz, wenn er, offenbar unter dem Einflusse der Theodicee, sagt: „Gott ist eine einzige Vollkommenheit, die sich uns unter verschiedenen Ansichten darstellt"[2]) Die Vollkommenheit ist hier ebenfalls unter dem Gesichtspunkt der Einheit in der Mannigfaltigkeit gefaßt. „In Gott, den wir ewig betrachten und bewundern müssen, ist alles von einer vollkommenen Übereinstimmung; er schließt Abgründe von Wirklichkeiten in sich, aber auf welche dieser Wirklichkeiten die Bewunderung und die Aufmerksamkeit sich auch heften, es ist immer Gott selbst, es ist immer

[1]) H. v. Stein, a. a. O. S. 337. [2]) Crousaz a. a. O. II. Kap. I. u. II.

die Vollkommenheit selbst."[1]) Aus derselben Gesamtanschauung, die der Theodicee entstammt, ist auch Baumgartens Definition der Schönheit in der Metaphysica entstanden. Schönheit ist die Vollkommenheit in der Erscheinung heißt nichts anderes, als in der Welt ist eine, ist die Vollkommenheit schlechthin; so wie sie uns als Erscheinung, d. h. in der Erscheinungswelt, entgegentritt, nennen wir sie Schönheit. Doch macht Crousaz noch nicht den Unterschied zwischen intelligibler Welt, d. h. der Welt der deutlichen Begriffe, und der Erscheinungswelt, der Welt der sensitiven Vorstellungen. Er gewinnt seine Unterscheidung vielmehr aus einer Analyse des Schönheitsbegriffs, die jedoch nicht weit genug durchgeführt ist. Schönheit heißt nach ihm 1. etwas gefällt mir, und 2. etwas findet meine Billigung.[2]) Diesem Unterschied entspricht noch ein anderer, der zwischen Idée und Sentiment. Unter Idee versteht er dabei Allgemeinbegriffe, wie Vogel, Dreieck usw., ohne dabei zu unterscheiden, ob es sich um logische oder anschauliche Begriffe handelt, und unter Sentiments die Sinnesempfindungen, wie Wärme, Kälte und Duft.[3]) Bei Baumgarten hingegen fallen die Ideen zum Teil, wie auch die Sentiments unter den Begriff der sensitiven Vorstellungen; nur daß er einen gewissen Unterschied macht zwischen dem analogon rationis, dem die Beurteilung der Ideen zusteht, soweit sie sensitiv sind, und dem Gefühl, dem „Herz", das durch die Affekte gerührt wird. „Wir erfordern zu einem schönen Geiste einen guten Kopf und ein edles Herz."[4]) Dies würde ungefähr den Unterschied Idee und Sentiment bei Crousaz entsprechen, hat aber nichts mit dem zwischen billigen und gefallen zu tun.

Größer ist die Übereinstimmung beider, wo es sich nicht um das Gebiet, sondern um den logischen Charakter des Schönen handelt. Beide fordern zur Schönheit zunächst inhaltliche Fülle der Vorstellungen; Crousaz nennt es »variété«, oder auch »diversité«.[5]) Sie hat, wie später bei Dubos, den Zweck, den Menschen vor Langeweile zu bewahren. Den Unterschied zwischen klaren und zusammengesetzten Vorstellungen einerseits und lebhaften andererseits,

---

[1]) Crousaz a. a. O. S. 13. [2]) Crousaz a. a. O. II. Kap. III. [3]) Crousaz a. a. O. V. Kap. IV. [4]) Poppe, Kollegnachschrift § 44. [5]) Crousaz a. a. O. II. Kap. II., VII. Kap. VI.

der dem von Idée und Sentiment entspricht, hat Baumgarten aufgehoben, da für ihn die extensive Klarheit an sich schon die Vorstellungen lebhaft macht; allerdings kann zur Verstärkung der Lebhaftigkeit noch der Affekt herangezogen werden, der, indem er Begierden erweckt, auf das Herz wirkt. Baumgarten hat es also auch nicht nötig, zwischen Sentiment und Idée eine prästabilierte Harmonie anzunehmen.[1]) Beide fallen ihm unter das analogon rationis, das als Vernunftähnliches schon die Objektivität des Geschmacksurteils begründet.

Um die Aufmerksamkeit des Lesers zu fesseln, empfiehlt Crousaz die Darstellungen von „Neuem",[2]) was in der Baumgartenschen Forderung des Wunderbaren ebenfalls enthalten ist, die doch mehr auf den französischen als auf den englischen Einfluß schließen läßt, wenngleich besonders für die Zeit der Aesthetica der englische Einfluß nicht geleugnet werden soll. Schließlich findet sich auch bei Crousaz schon die Forderung der Größe des Gegenstands, obwohl er sie nur etwas äußerlich auffaßt;[3]) sie bezeichnet bei ihm nur das, was Baumgarten die natürliche Größe im Gegensatz zu der sittlichen nennt.[4]) Die drei Forderungen Crousaz', Grandeur, Nouveauté und Diversité entsprechen dem, was Baumgarten Ubertas und Magnitudo aesthetica nennt.

Soll uns die Mannigfaltigkeit schön dünken, so muß sie in einer Einheit zusammengefaßt sein; uniformité dans la diversité lautet die Formel bei Crousaz.[5]) Aus der auf eine Einheit zurückgeführten Mannigfaltigkeit entstehen Regelmäßigkeit, Ordnung und Übereinstimmung der Teile miteinander[6].) Ordnung im Sinne Baumgartens ist hier eigentlich nur, was Crousaz proportion nennt; ordre dagegen ist das, was bei Baumgarten methodus ingenii heißt. Die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Baumgarten im wesentlichen nur als Thema kennt, also vom Standpunkt des schaffenden Künstlers aus, der sich willkürlich ein Thema gibt, kennt Crousaz auch in der Form der Zweckmäßigkeit als Erfüllung einer aufgegebenen Bestimmung; so wenn er von der Schönheit des menschlichen Körpers spricht, der

---

[1]) Crousaz a. a. O. VII. Kap. II. [2]) Crousaz a. a. O. S. 75. [3]) Crousaz a. a. O. S. 74. [4]) Poppe, Kollegnachschrift, § 206. [5]) Crousaz a. a. O. III. Kap. II. [6]) Crousaz a. a. O. III. Kap. III.

schön ist, weil er seiner natürlichen Bestimmung entspricht.[1]) „Man gibt ihn (den Namen des Schönen) Gegenständen, die imstande scheinen, das zu erfüllen, wozu sie bestimmt sind."[2]) Es ist also hier schon der Unterschied angedeutet, den Kant später zwischen teleologischer und ästhetischer Urteilskraft macht und den Baumgarten, in einseitiger Betonung des künstlerischen Schaffens übersehen hatte.

Aus der Forderung der Einheit in der Mannigfaltigkeit schließt Crousaz, wie auch Baumgarten, auf die Notwendigkeit dessen, was letzterer die innerliche oder absolute Kürze nennt. „Da es schön ist, auf dem kürzesten Wege zu seinem Ziel zu gelangen, so muß man die Kürze beachten; doch darf man dabei nicht dunkel werden, da man sonst das gerade Gegenteil seiner Absicht erreichen würde."[3])

Völlige Übereinstimmung finden wir bei beiden in der Frage der ästhetischen Wahrheit. Crousaz unterscheidet hier zwischen absoluter und hypothetischer Wahrheit. Die letztere nimmt etwas als gegeben an und unter dieser Voraussetzung ist dann alles, was sich daraus ergibt, wahr.[4]) Wenn Erdichtungen gut miteinander verbunden sind, so erhalten sie wenigstens einen Schein der Wahrheit ‹apparence de vérité›.[5]) Dasselbe drückt auch die Bezeichnung der ästhetischen Wahrheit als verisimilitudo bei Baumgarten aus.[6])

Wir sehen somit, was den logischen Charakter des Schönen betrifft, so hat Baumgarten mit Crousaz mancherlei gemein, vor allem die Beziehung der Schönheit auf eine Vollkommenheit und die Verbindung der Forderung der Einheit in der Mannigfaltigkeit mit dem Zweckbegriff. Doch gelangt Baumgarten, was ihn mehr Dubos annähert, zu einer deutlichen Scheidung der beiden Gebiete des Schönen und des Wissenschaftlichen, was ihn auch verhindert, das Schöne, obgleich er es einer Art der Erkenntnis zuschreibt, zu intellektualisieren, welcher Gefahr Crousaz nicht ganz entgangen ist. Daß Baumgarten Crousaz gekannt hat, geht daraus hervor, daß er ihn nach der deutschen Kollegnachschrift unter denen erwähnt, die viel Richtiges über das Schöne gesagt haben, ohne es allerdings zu erschöpfen.[7])

---

[1]) Crousaz a. a. O. IV. Kap. V. [2]) Crousaz a. a. O. S. 83. [3]) Crousaz a. a. O. S. 152. [4]) Crousaz a. a. O. X. Kap. III. [5]) Crousaz a. a. O. S. 150. [6]) Poppe, Kollegnachschrift, § 1. [7]) Poppe, Kollegnachschrift, § 1.

Noch ein anderes Element der französischen Ästhetik konnte Baumgarten in seine Ästhetik aufnehmen: das je ne sais quoi, das seit Bouhours eine so große Rolle spielte. Bouhours benützt es zur Erklärung der „delikaten" Gedanken, die in wenigen Worten viel sagen, und deren Schönheit nicht sofort in die Augen fällt, da sie ihren Sinn nur halb erahnen lassen. Er schließt daraus, daß die »Délicatesse« den Gedanken noch ein je ne sais quoi hinzufüge. »D'où l'on peut conclure que la délicatesse ajoute je ne sçais quoy au sublime et à l'agréable . . .«[1]) Damit war das dritte Element des Schönen neben dem Erhabenen und dem Angenehmen, die Délicatesse, der Beurteilung völlig entzogen. Die Leibnizische Vorstellungslehre hatte mit ihren dunklen Vorstellungen eine Möglichkeit der Erklärung. Deshalb rechnet auch Baumgarten die dunkeln Vorstellungen noch zu den poetischen. „Man denkt sich z. B. erstlich nur 10 Kennzeichen von einer Sache und hernach in der Mischung von Klarem und Dunkeln denkt man die Sache in 150 Kennzeichen. Da bei der ersten Vorstellung an keine Träne gedacht wurde, so preßt nunmehr die Menge der Vorstellungen Tränen aus."[2]) Jene 10 klaren Merkmale sind dabei das, was uns in der Vorstellung auf den ersten Blick gegeben ist; die weiteren 140 dunklen aber bilden jenes je ne sais quoi, das das Wesen der Délicatesse ausmacht. An Bouhours erinnert bei Baumgarten ferner noch die Forderung des Erhabenen als eines wesentlichen Bestandteils der Schönheit.

Wir dürfen also zusammenfassend sagen: Baumgarten hat alle Anregungen, die ihm die vorausgehende französische ästhetische Theorie, als die damals am weitesten fortgeschrittene, bot, weitgehend benützt. In der Betonung der Selbständigkeit der Poesie und ihrer Wirkung auf das Gefühl, ebenso wie in der Lehre vom Dichter als dem schöpferischen Menschen, dem Genie, schließt er sich eng an Dubos an, während in der Betonung des logischen Charakters der schönen Erkenntnis wohl auch der Einfluß Crousaz' maßgebend gewesen ist; selbst die Délicatesse Bouhours', das je ne sais quoi, konnte bei ihm Aufnahme finden. Baumgarten ist also schon deswegen von Bedeutung, weil er das Beste, was die Franzosen damals bieten konnten, die Lehre von der Autonomie der Kunst, seinem Vaterlande vermittelte. Doch ist damit sein Verdienst noch lange nicht erschöpft.

[1]) Bouhours, a. a. O. S. 159. [2]) Poppe, Kollegnachschrift § 80.

Vielmehr ist es ihm gelungen, was jene vergebens versuchten, diese Kunstlehre mit Hilfe des Leibnizischen Systems als ein besonderes Gebiet des menschlichen Denkens zu begreifen und ihm seine eigentümliche Stelle im Ganzen der menschlichen Erkenntnis zuzuweisen.

Neben dem französischen Einfluß scheint der englische weniger von Bedeutung gewesen zu sein und ist vielleicht vornehmlich durch Gottsched und die Schweizer vermittelt worden. Doch geht aus der deutschen Kollegnachschrift hervor, daß Baumgarten die Engländer auch selbst gelesen hat. So erwähnt er, in § 217 Swift, in § 302 Addison, in § 493 Pope und in § 556 Shaftesbury. Mit Addison verbindet ihn vor allem die Forderung des Wunderbaren, das doch noch ein Moment enthält, das in der Nouveauté der Franzosen nicht zu finden ist, das der Bewunderung und die Betonung der Einbildungskraft.

Neuerdings hat J. G. Robertson auf die starke Ähnlichkeit der hallischen (Baumgartenschen) Ästhetik mit den ästhetischen Theorien der Italiener Gravina und vornehmlich Muratori hingewiesen, und die Frage aufgeworfen, ob nicht Baumgarten, vielleicht durch irgendwelche Vermittlung, auf Muratoris ästhetischen Anschauungen fußen könne, umsomehr, als die eigentliche Weiterbildung von Muratoris Theorie nicht in Italien, sondern in Halle erfolgt sei.[1]) Nun geht jedoch aus Baumgartens Schriften nirgends hervor, daß er Muratori gekannt habe. Es ist auch nicht recht ersichtlich, wie ihm, außer durch König, der aber gerade das wesentlichste an Muratori nicht wahrgenommen hat, jene Theorien hätten vermittelt werden können. In den verschiedenen deutschen Zeitschriften finden sich zwar Anzeigen dieser Werke, aber ohne Inhaltsangabe; so berichtet die „Neue Zeitung" von gelehrten Sachen, 1718 wohl über Gravina (S. 63; 89; 460 und 499), auch über Muratoris »Reflessioni sopra il buon gusto nelle science e nelle arti« (S. 83), ohne daß man daraus für den Inhalt dieser Werke etwas entnehmen könnte. Auch in den entsprechenden Bänden der „Neuen Bibliothek", Frankf. und Leipzig 1718, sowie in den Acta Eruditorum 1718 habe ich keinen derartigen Bericht gefunden.

Überdies konnte Baumgarten sehr leicht selbst auf den Gedanken

---

[1]) J. G. Robertson, a. a. O. S. 282 f.

einer Logik der Einbildungskraft, auf den sich Robertson bei seiner Vermutung vornehmlich stützt, gekommen sein, den er auch nie in dieser engen Fassung, sondern nur als Logik des analogon rationis ausgesprochen hat. Die Leibniz-Wolffsche Philosophie drängte ja mit ihrer Lehre von der Wahrscheinlichkeit und vom analogon rationis geradezu darauf hin. Andererseits findet sich der Gedanke einer Logik des schönen Denkens als einer logique sans épines schon bei Bouhours, von dem ihn die Italiener ebensogut wie Baumgarten haben übernehmen können.

Aus dem Gesagten ergibt sich leicht auch Baumgartens Stellung zu den zeitgenössischen deutschen Kunsttheoretikern. Im einzelnen hat er ihnen wohl manches entnehmen können, aber im allgemeinen hat er ihre Stellung, die immer noch auf ein Befolgen von außen herangebrachter Regeln hinauslief, schon in den Meditiationes von 1735 völlig überwunden.

Königs Abhandlung von Geschmack, die im § 1 der Kollegnachschrift erwähnt wird, konnte ihm nichts wesentlich Neues bieten, was er nicht bei den Franzosen auch schon gefunden hätte; doch ist es möglich, daß sie dem jungen Baumgarten den französischen Einfluß vermittelt hat.

Sicher hat auch Gottscheds Versuch einer kritischen Dichtkunst, der damals das hervorragendste Werk auf diesem Gebiete war, auf den jungen Baumgarten eingewirkt. Daß er ihn schon vor den Meditationes gekannt hat, geht aus § 111 dieser Schrift hervor, wo er seine Definition des Gedichtes derjenigen Gottscheds gegenüberstellt. Mit ihm gemein hat er die Auffassung von der Dichtkunst als einer Veranschaulichung und die Forderung, daß der Dichter lebhaft schildern müsse.[1]) Doch hat bei Gottsched die Dichtkunst immer eine moralische Absicht, während Baumgarten nur verlangt, daß die Dichtkunst nichts bringe, was gegen die Moral verstoße; sie kann zwar moralische Gegenstände darstellen, doch gehört das nicht notwendig zu ihrem Wesen. Übereinstimmung herrscht zwischen beiden wieder in der Forderung der Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit der Erdichtungen. Die Fabel ist für Gottsched „eine unter gewissen Umständen mögliche, aber nicht wirklich vorgefallene Begebenheit, da-

[1]) Gottsched, a. a. O. Kap. IV. § 1.

runter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt."[1]) Er hat die Unterscheidung, die Crousaz zwischen hypothetischer und absoluter Wahrheit macht, wieder aufgenommen, doch ist sein Standpunkt in dieser Frage schon etwas enger als der Baumgartens. Ebenso wie für jenen ist für Gottsched das eigentliche Gebiet der Dichtkunst das der undeutlichen Vorstellungen und eine Entscheidung darüber hat nur der gute Geschmack zu fällen, als „der von der Schönheit eines Dings nach der bloßen Empfindung richtig urteilende Verstand, in Sachen, davon man kein deutliches und gründliches Erkenntnis hat."[2]) Hier aber gehen die Anschauungen Gottscheds und Baumgartens schon auseinander. Während bei Baumgarten das Gebiet der verworrenen Erkenntnis durch das analogon rationis in sich selbst seine Gewißheit findet, ist es bei Gottsched von der Beobachtung rein äußerlicher Regeln abhängig gemacht, ob den verworrenen Vorstellungen Richtigkeit zukommt.[3]) Das Gebiet der undeutlichen Erkenntnis hat für ihn keine eigene Berechtigung in sich; Dichtkunst ist nur eine Wissenschaft für Minderbegabte. Baumgarten hat es im Gegensatz zu Gottsched nicht mehr nötig, die Forderung der Naturnachahmung aufzustellen, da ja für ihn, dem inneren Prinzip der Vorstellungstätigkeit entsprechend, der Dichter selbst schafft wie die Natur.

Ähnlich ist das Verhältnis Baumgartens zu den Schweizern zu beurteilen. Er hat sicher viele Anregungen von ihnen empfangen, hat aber selbst eine wesentlich vollständigere Lösung gebracht als diese. Für seine Entwicklung können nur die Discourse der Mahlern (1721) und die Schrift über die Einbildungskraft (1727) maßgebend gewesen sein. Die späteren Schriften haben ihn nur veranlaßt, manches genauer zu formulieren und etwas weiter auszuführen. Mit ihnen gemein hat er die Grundanschauung, daß die Dichtkunst Veranschaulichung sei.[4]) Bei den Schweizern tritt das am deutlichsten in der Lehre von der Fabel zu Tage. Die Menschen werden durch die Fabel auf eine ihnen angenehme Weise auf ihre Fehler aufmerksam gemacht. „Die Fabel dient für solche Leute, deren Verstand für das philosophische Raisonnement zu schwach ist."[5]) Jenes Vermögen, das

---

[1]) Gottsched a. a. O. Kap. IV. § 9. [2]) Gottsched a. a. O. Kap. III. § 9. [3]) Gottsched a. a. O. Kap. III. § 10. [4]) Discourse, S. 50. [5]) Discourse, S. 149.

der Dichter besonders ausbilden muß, ist die Einbildungskraft, die einen gewissen Vorrat von Bildern zu sammeln hat, ohne welche der Dichter nichts ausrichten kann, da die gegenwärtigen Vorstellungen nie für die Darstellung ausreichen. „Durch die Sinnlichkeit haben wir aber nur so lange Begriffe von den Dingen, als diese uns selbst gegenwärtig sind . . .[1]) Die Kraft der Seele, welche uns die Begriffe und Empfindungen von Dingen auch in der Abwesenheit haben läßt, ist die Einbildungskraft."[2]) In der Schrift über die Einbildungskraft von 1727 finden wir ebenfalls schon die Forderung erhoben, die Baumgarten nachher wieder aufgenommen hat, daß die Einbildungen den Empfindungen möglichst angenähert werden müßten. Stark scheint auch der Abschnitt über die Poetische Malerei auf Baumgarten gewirkt zu haben. Was die Schweizer poetische Gemälde nennen, ist nichts anderes als die extensiv klaren Vorstellungen der Meditationes. Ebenso findet sich auch die Ansicht, daß der Dichter Affekte erregen müsse, bei Baumgarten wieder. „Ich fordere demnach von einem Schreiber, der seine Leser bewegen will, daß er niemals schreibe, als wenn er selbst von den Regungen gerührt ist, die er in ihnen erregen will."[3]) Doch unterscheidet sich Baumgarten schon in den Meditationes darin von den Schweizern, daß er die Kunst nicht zur Magd der Wissenschaft erniedrigt, was jene immerhin noch getan haben. Zugleich verfolgt er den Gedanken, daß die Kunst eine Veranschaulichung sei, viel konsequenter als die Schweizer, indem er im Anschluß an die Leibnizische Philosophie auch seine logische Seite in Betracht zieht.

Die späteren Schriften der Schweizer, vor allem die kritische Dichtkunst Breitingers, scheinen großen Einfluß auf die Weiterbildung der Baumgartenschen Ästhetik gehabt zu haben. Das fällt besonders in dem Abschnitt über die Wahl des poetischen Gegenstands, vor allem in der Betonung des Erhabenen, bei der Forderung des Neuen und Wunderbaren und in der Lehre von den wirklichen und möglichen Welt auf. Doch erklären sich viele der Übereinstimmungen, aus den gemeinsamen Quellen, die beide benützten, die Kunstlehre Dubos', und die Wolffsche Philosophie. Wir können zusammenfassend

---

[1]) Von dem Einfluß, S. 3. [2]) Von dem Einfluß, S. 4/5. [3]) Von dem Einfluß, S. 118.

sagen, Baumgarten ist im Verlauf seiner Studien über das Wesen der Kunst zu ähnlichen Ergebnissen gelangt wie die Schweizer, vielleicht schon gar etwas früher als diese, da ja der Grundgedanke seiner Ästhetik sich schon in den Meditationes von 1735 findet. Doch ist er nicht an der psychologischen Seite des Schönen haften geblieben, sondern hat es in seinem logischen Charakter begriffen.

Eine andere Schrift hat noch auf Baumgarten einen gewissen Einfluß ausgeübt, der schon in den Meditationes erwähnte „Versuch einer systematischen Anleitung zur deutschen Poesie überhaupt" von Daniel Heinrich Arnoldt, der 1732 in Königsberg erschienen ist. In § 113 der Meditationes vergleicht Baumgarten die Arnoldtsche Definition des Gedichtes:[1] „Wenn nebst der beschriebenen Beobachtung der Töne noch dabei die Sache nach aller Möglichkeit lebhafft vorgestellet und mit aller ersinnlichen Gewalt in das Gemüth des Lesers gedrungen wird, ihn auf eine verlangte Art zu bewegen; und daher solche Worte gewählet werden, so dieses auszurichten am fähigsten zu seyn scheinen, so heißet die gebundene Rede ein Gedicht" mit der seinen und weist nach, daß sie in ihr enthalten sei. Im einzelnen finden sich mancherlei Anklänge, so z. B. hinsichtlich der Notwendigkeit der Erdichtungen, wo Arnoldt sagt: „Besonders kann die Fiktion bey solcher Art der Gedichte ihre rechte Krafft beweisen, in Vermehrung der geschehenen Dinge mit möglichen und wahrscheinlichen Umständen, welche vermuthlich dabey gewesen, aber von dem Geschichtsschreiber ausgelassen und von den Poeten also zugesetzt werden."[2] Doch kann Baumgarten aus Arnoldt nicht viel Neues gelernt haben, da dieser nur alles, was bis damals in Deutschland über diesen Gegenstand geschrieben worden war, zusammengetragen und systematisiert hat. An eine wirklich philosophische Betrachtung der Dichtkunst hat er noch gar nicht gedacht.

Wir ersehen daraus, Baumgarten hat wohl die gesamten ästhetischen Anschauungen seiner Zeit, soweit sie ihm bekannt geworden sind, ausgiebig benützt. Wesentlich Neues hat er in dieser Hinsicht nicht gebracht. Sein Standpunkt entspricht in sehr vielen Einzelheiten ungefähr dem Dubos' und der Schweizer. Seine hervorragende Bedeutung besteht darin, daß er aus einer eingehenden Kenntnis der

---

[1]) Arnoldt, Versuch § 4. [2]) Arnoldt, § 402.

Leibniz-Wolffischen Philosophie heraus, den logischen Charakter des Schönen zu ergründen suchte, und es aus der untergeordneten Stellung, die es noch bei Leibniz inne hatte, heraushob und ihm eine selbständige Geltung zuschrieb. Wenn auch Baumgarten noch vom Dichter die Befolgung von Regeln verlangt, so werden diese doch nicht gleichsam von außen her an die Kunst herangebracht, sondern ergeben sich aus dem Wesen der Kunst selbst. Damit war ein ganz neuer Problemkreis eröffnet, mit dem sich die Folgezeit auseinanderzusetzen hatte.

2. Wirkung der Baumgartenschen Ästhetik.

Die erste ästhetische Schrift Baumgartens, die Meditationes, hat anfangs keine allzu große Wirkung ausgeübt; wir erfahren von ihr zunächst nur aus Ludovicis „Neuesten Merkwürdigkeiten der Leibniz-Wolffischen Weltweisheit" II. Teil 1738. Es heißt dort: „Nicht weniger ist der gelehrte Herr Alexander Gottlieb Baumgarten bemühet, die guten Gedanken, welche die Gelehrten aus seiner Dissertation de Nonnullis . . . von seiner Stärke in der Dichtkunst geschöpffet haben durch ein vollständigeres Werk zu vermehren." Dennoch blieb diese Schrift, trotzdem auch in den Hamburger Berichten von 1736 eine Kritik erschienen war,[1]) ziemlich unbeachtet.

Einigen Erfolg scheint sie in dem Kreise der Anakreontiker gehabt zu haben, der in ziemlich enger Fühlung mit Baumgarten stand.[2]) So besaß Uz ein Exemplar der Meditationes, welches Rudnick an Gleim geschickt hatte. In einem Brief vom 31. Dez. 1741 fordert es Uz von diesem wieder zurück.[3]) In einem späteren Brief vom 19. Mai 1742 gesteht er sogar, daß ihm die Baumgartensche Schrift sehr lieb gewesen sei.[4]) Sehr stark war auch Baumgartens Einfluß auf Gleim und Pyra, den Begründern der anakreontischen Bewegung, wie Bergmann in seinem Buche „Die Begründung der deutschen Ästhetik durch Alex. Gottl. Baumgarten und G. Fr. Meier" nachweist. Doch hat sich der Kreis der Anakreontiker mehr an Baumgartens Schüler Meier angeschlossen.

---

[1]) Bergmann, a. a. O. S. 12. [2]) Konr. Baer: Der junge Gleim und die Hallische Schule, Erlanger Dissertation, ungedruckt; auch Gleimarchiv Halberstadt. [3]) Schüddekopf, Gleim-Uz Briefwechsel, S. 5. [4]) Schüddekopf, a. a. O. S. 19.

1744 erschien ein deutscher Auszug aus den Meditationes, im 6. Stück der Greifswalder kritischen Versuche, der allerdings etwas einseitig ist und eher dem Abriß einer Poetik gleichsieht. Der Verfasser scheint mehr im Gedankenkreis Gottscheds zu Hause zu sein; er betont vor allem die sittliche Absicht der Dichtkunst viel stärker, als das in den Meditationes der Fall ist. „Eines Dichters Bemühungen müssen dahin gehen, damit er die Tugend und Religion bei den Menschen beliebt mache ... und die Gedichte würden mit Recht als unnütz verworfen werden, wenn hierinnen nicht ihre vornehmste Absicht bestünde." [1]) Von demselben Verfasser scheint auch ein anderer Aufsatz [2]) in demselben Stück der Versuche zu stammen „Unparteiische Gedanken von dem Werte der Dichter", in dem sich ebenfalls die Baumgartensche Definition des Gedichtes findet: „Er (der Dichter) trägt seine Lehrsätze und Meinungen in einer vollkommenen sinnlichen Rede vor und macht seine Vorstellungen nur verwirrt klar." [3]) Ebenso einseitig wie in dem deutschen Auszug aus den Meditationes ist auch hier die moralische Einstellung und die Betrachtung der Kunst als eine Wissenschaft für Minderbegabte. Der unbekannte Verfasser — es ist sicher nicht Meier, wie Borinski annahm [4]) — nennt sie eine ars popularis, die nur zum Nutzen der Ungelehrten gebraucht werden sollte. [5])

Aus diesem Auszuge hat Breitinger die Meditationes kennen gelernt, wie er uns in der „Verteidigung der Schweitzerischen Muse Herrn Albrecht Hallers" S. 6 versichert. Er hält es für „eine unverantwortliche Nachlässigkeit der deutschen Kunstverständigen, daß eine so nützliche und gründlich ausgeführte Schrift, von dem wahren Wesen der Poesie, welche die erste und einzige in ihrer Art ist, in 8 Jahren kaum dem Namen nach bekannt geblieben." Den Grund dafür erblickt er in der lateinischen Sprache und in ihrer Tiefsinnigkeit. In der oben erwähnten Schrift Breitingers finden sich auch Stellen, welche deutlich den Einfluß Baumgartens erkennen lassen, wie z. B. folgende: „da doch aus der Natur eines Gedichtes er-

---

[1]) Kritischer Versuch zur Aufnahme der deutschen Sprache, Greifswald 1742, S. 587. [2]) Kritischer Versuch S. 617. [3]) Kritischer Versuch, Greifswald S. 618. [4]) Siehe Bergmann a. a. O. S. 12. [5]) Kritischer Versuch, Greifswald S. 619.

hellet, daß sich deutliche, vollständige, ausführliche und tiefsinnige Begriffe für ein solches ganz und gar nicht schicken; sondern daß der Poet sich an dem Wahrscheinlichen, welches aus dunkeln und undeutlich klaren Begriffen entstehet, sättigen muß." [1])

Von Seiten Gottscheds machte sich anfangs kein Widerstand gegen die neue Ästhetik geltend. Aus einem Briefe Meiers von 1743 geht noch hervor, daß zwischen Gottsched und Baumgarten bestes Einverständnis herrschte.[2]) Allmählich jedoch machte sich ein gewisser Gegensatz zwischen beiden bemerkbar. Bereits 1745 veröffentlichte Quistorp in Gottscheds Büchersaal einen Aufsatz mit dem Titel „Erweis daß die Poesie schon für sich selbst ihre Liebhaber leichtlich unglückselig machen könne", worin er die Baumgartensche Definition heftig angreift, indem er, um leichter mit ihr fertig zu werden, aus der vollkommenen sinnlichen Rede ⟨oratio perfecta sensitiva⟩ eine vollkommen sinnliche Rede ⟨oratio perfecte sensitiva⟩ macht. Eine Erwiderung auf diese Schrift gab zuerst Meier in der „Verteidigung der Baumgartenschen Erklärung eines Gedichtes" 1746. Erst drei Jahre später beantwortete Baumgarten Quistorps Angriff in der Vorrede der 3. Aufl. der Metaphysica 1748 und billigte darinnen auch Meiers Vorgehen. In dem sich daraufhin entspinnenden Streit wurde besonders die neue Bezeichnung „ästhetisch" immer wieder angegriffen und mit schwülstig, dunkel und phantastisch gleichgesetzt. Da Baumgarten sich von dem Streit völlig fernhielt, und die Verteidigung der neuen Ästhetik vollständig seinem Schüler Meier überließ, können wir diese Streitigkeiten hier übergehen, umsomehr, da sie Bergmann sehr eingehend geschildert hat.[3])

Dem großen Publikum war die Baumgartensche Ästhetik mehr durch die deutschen Schriften G. Fr. Meiers bekannt geworden. Meier hatte zuerst 1745 in Halle nach dem Baumgartenschen Kolleghefte über Ästhetik gelesen[4]) und dabei sehr großen Zulauf gehabt.[5]) 1748 veröffentlichte er die „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften", die im wesentlichen nur die Ästhetik Baumgartens wieder-

[1]) Breitinger, Verteidigung S. 13. [2]) Danzel, Gottsched und seine Zeit S. 215. [3]) Bergmann, a. a. O., besonders VI. u. XII. Kap. [4]. Bergmann a. a. O. S. 141. Vergl. dazu: J. Koller: Entwurf zur Geschichte und Literatur der Ästhetik von Baumgarten bis auf die neueste Zeit. Regensburg 1799. S. 24. [5]) Bergmann a. a. O. S. 250.

geben. In den späteren Schriften Meiers spielt die Geschmackslehre eine wesentlich größere Rolle als bei Baumgarten. Er nennt den Geschmack eines der unentbehrlichsten Vermögen der Seele, durch welches die meisten Handlungen und Reden bestimmt werden.[1]) Die ursprünglich logische Einstellung der Baumgartenschen Ästhetik hat Meier unter dem englischen Einfluß stark ins Psychologische verkehrt.[2]) War für Baumgarten noch die Grundwissenschaft die Logik gewesen, so wird es für Meier die Psychologie. Dadurch, daß Baumgarten die Empfindungen noch als Erkenntnisse ⟨cognitiones sensitivae⟩ bezeichnet, war eine Beiordnung von Erkennen und Empfinden gegeben, die Meier willkommene Gelegenheit zur Herübernahme Locke'scher Lehren gab.[3]) In den Händen Meiers hat die Lehre Baumgartens dazu beigetragen, die Psychologie umzugestalten und zu bereichern. Diese Psychologisierung setzte Mendelssohn weiter fort. Hand in Hand damit geht eine fortschreitende Subjektivierung der einzelnen Elemente der Baumgartenschen Ästhetik.[4]) Es wird hier auch bereits der Versuch einer Dreiteilung der Seelenvermögen in Denken, ästhetisches Gefühl und Begehren unternommen, welche bei Tetens ausgebildet wird und der später auch Kant folgte.

Im Freundeskreise der Anakreontiker, Lange, Gleim, Kleist, Pyra und Meier verkehrte auch der junge Schweizer Sulzer,[5]) der später noch eine bedeutende Rolle auf dem Gebiet der Ästhetik spielen sollte. Der Einfluß der Baumgartenschen Ästhetik, die er damals kennen gelernt hat, ist bei ihm immer wirksam geblieben. Das Hauptverdienst dieses Mannes sieht er darin, daß er der erste gewesen ist, „der es gewagt hat, die ganze Philosophie der schönen Künste, welcher er den Namen Ästhetik gegeben hat, aus philosophischen Grundsätzen vorzutragen."[6]) Ganz wie Baumgarten nimmt Sulzer, ebenfalls unter dem Einfluß Dubos' eine Scheidung des Erkenntnisvermögens in ein „sinnliches" und ein „erkennliches" vor;[7]) sinnlich hat dabei dieselbe Bedeutung wie sensitiv; auch die Empfin-

---

[1]) Sommer a. a. O. S. 38. [2]) Sommer a. a. O. S. 42/43. [3]) Sommer a. a. O. S. 55. [4]) Sommer a. a. O. S. 128. [5]) Sommer a. a. O. S. 198. [6]) Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1774. (Hier zitiert nach der Ausgabe 1792–94), Bd. I, Artikel: Ästhetik. Koller übernimmt diesen Artikel, a. a. O. S. 26/27. [7]) Sulzer a. a. O. II, S. 53 (Artikel: Empfindung).

dungen des inneren Sinnes gehören noch dazu. Derjenige Zustand der Seele, in dem sie sinnliche Vorstellungen hat, ist der Zustand des Empfindens, bei welchem sie eine Menge von Teilvorstellungen zu gleicher Zeit hat, ohne sie mehr getrennt auffassen zu können.[1]) Das ist nichts anderes, als die extensiv klaren Vorstellungen. Der Redner hat seine Begriffe nicht deutlich und gewiß, sondern kräftig und wirksam zu machen,[2]) wobei letzteres nichts anderes ist, als die ästhetische Evidenz Baumgartens. Ebenso bringt Sulzer die sinnliche Erkenntnis noch mit dem Begehrungsvermögen zusammen. Das ästhetische Denken nimmt bei ihm ebenfalls eine gewisse Mittelstellung zwischen der deutlichen Erkenntnis und dem Begehren ein.[3]) Auch in der Lehre vom Genie macht sich bei ihm noch der Einfluß Baumgartens geltend. Genie ist für Sulzer die Fähigkeit der gesteigerten Vorstellungstätigkeit und somit nur ein höherer Grad des allen Monaden eigentümlichen Vermögens spontaner Vorstellungsbildung.[4]) Diese Steigerung der Vorstellungstätigkeit ist ganz wie bei Baumgarten eine Folge der poetischen Begeisterung.[5]) Ebenso nimmt Sulzer aus der Baumgartenschen Schule die Forderung der Vollkommenheit und des Zusammenhangs wieder auf, ergänzt sie aber durch die Forderung, daß der Zusammenhang ungezwungen sein müsse, wodurch das Absichtliche, das in der Baumgartenschen Formulierung noch zum Ausdruck kommt, ausgeschaltet wird.[6])

Doch läßt sich hier bei Sulzer schon ein Abgehen von Baumgarten feststellen, indem für ihn Vollkommenheit gleichbedeutend ist mit „gänzlicher Übereinstimmung des Wirklichen mit dem Idealen".[7]) Auch setzt er, was für die Weiterentwicklung der Ästhetik von größter Bedeutung geworden ist, das Schöne nicht mehr ohne weiteres in eins mit dem Vollkommenen. Vielmehr erkennt er im Schönen nur mehr die Vollkommenheit der Form, welcher Gedanke sich ja, auch aus der Baumgartenschen Formulierung: perfectio sensitiva, wenn man sie nur im engeren Sinne faßt, ableiten läßt.[8]) Sulzer erreicht damit die Loslösung des Schönheitsbegriffs vom Zweckbegriff.

---

[1]) Sulzer a. a. O. IV. S. 408 f. [2]) Sulzer a. a. O. IV. S. 411 f. [3]) Sommer a. a. O. S. 206. [4]) Sulzer a. a. O. II. S. 363 f. (Art. Genie.) [5]) Sulzer a. a. O. I. S. 349. (Art. Begeisterung.) [6]) Sulzer a. a. O. III. S. 97. (Art. Kunst, künstlich.) [7]) Sulzer a. a. O. IV. S. 688. (Art. Vollkommenheit.) [8]) Sulzer a. a. O. IV. S. 306 f. (Art. Schön.)

In Sulzers Theorie der schönen Künste, die noch lange als Handbuch der ästhetischen Theorie diente, lebt Baumgartens wissenschaftliche Leistung, z. T. auch seine Formulierungen, vornehmlich weiter, und hat noch lange im 18. Jahrhundert weitergewirkt, selbst da, wo sein eigenes Werk nicht bekannt war. Darauf soll im Folgenden kurz an Hand einiger Beispiele hingewiesen werden.

So ist der Begriff der Wahrscheinlichkeit, der bei Lessing eine so große Bedeutung hat, durchaus der der Baumgartenschen Ästhetik. Diese Lehre von der Wahrscheinlichkeit hat ihre Wurzel in der Lehre von den heterokosmischen Erdichtungen, alles, was in einem bestimmten Zusammenhange möglich ist, ist wahrscheinlich. Bei Lessing, wo die Einheit des Ganzen in die Entwicklung der Charaktere verlegt ist, ist das wahrscheinlich, was als notwendiges Glied einer Charakterentfaltung in das Drama verwoben ist.[1]) Die Wahrscheinlichkeit steht also auch für ihn im engsten Zusammenhang mit dem Ganzen der Dichtkunst. Bei Lessing wie bei Baumgarten ist Wahrscheinlichkeit nicht im logischen Sinne ⟨probabilitas⟩ zu verstehen, sondern nur als Schein des Wahren. Ebenso ist die Lehre von den verschiedenen Ausdrucksarten der einzelnen Künste und ihrer darauf begründeten Unterscheidung eigentlich nichts anderes als eine Weiterbildung der bei Baumgarten angedeuteten Characteristica sensitiva, die Lessing allerdings wohl durch Meier vermittelt bekommen hat.[2]) Stark an Baumgarten erinnert ferner die Bezeichnung der Dichtung als einer möglichen Welt und damit verbunden des Dichters als eines Schöpfers. Die Erdichtung denkt er sich ebenfalls entstanden aus der Umordnung einzelner Teile der wirklichen Welt.[3]) In der Affektenlehre Lessings erinnert ebenfalls noch vieles an Baumgarten, so wenn er die Affekte als heftige Begierden oder Verabscheuungen erklärt und daß wir uns dabei eines größeren Grades unserer Realität bewußt sind.[4])

Auch bei dem anderen Wegbereiter der deutschen Klassik, bei Herder, ist in vielen Einzelheiten Baumgartens Einfluß zu erkennen. Die Definition der Schönheit als einer sinnlichen Vollkommenheit finden wir bei Herder häufig erwähnt;[5]) seine eingehende Kritik der

[1]) Sommer a. a. O. S. 281/82. [2]) Sommer a. a. O. S. 177. [3]) Sommer a. a. O. S. 187/188. [4]) Sommer a. a. O. S. 192. [5]) Vergl. E. Lutz, Herders Anschauung vom Wesen des Dichters und der Dichtkunst in der ersten Hälfte seines Schaffens, Diss. Erlangen 1925, S. 16; ferner Suphan Bd. 4, S. 30.

Baumgartenschen Ästhetik im vierten Kritischen Wäldchen haben wir schon oben kennen gelernt. Ebenso verbindet ihn mit Baumgarten, daß er zur Schönheit noch Ordnung, Übereinstimmung und Vollkommenheit fordert.[1]) Wie hoch Herder Baumgarten eingeschätzt hat, geht aus vielen Stellen seiner Schriften hervor. In dem „Entwurf einer Denkschrift auf A. G. Baumgarten, J. O. Hallmann und Thomas Abbt", rechnet er Baumgarten zu den Schriftstellern seiner schönsten Stunden.[2]) In dem Aufsatze „Von Baumgartens Denkart in seinen Schriften" bezeichnet er die Meditationes als eine kleine akademische Schrift, in der ich aber den ganzen Grundriß zu seiner Metapoetik finde, und die ich für mich selbst als jene Kuhhaut betrachten darf, aus der eine ganze Königsstadt der Dido, eine wahre Philosophische Poetik umzirkt werden könnte."[3]) Die Baumgartensche Definition des Gedichtes als eine vollkommene, sinnliche Rede nennt er die philosophischste unter allen Erklärungen der Poesie, die das Wesen derselben in einen Begriff fassen wollen, weil sie am weitesten in die Seele hineinführt und gleichsam das Wesen der Poesie aus der Natur des menschlichen Geistes entwickeln läßt.[4])

Wie wir so in der frühklassischen Periode unserer Literatur die Wirksamkeit der Baumgartenschen Formulierungen noch nachweisen können, so finden wir selbst in der eigentlichen klassischen Zeit noch Anklänge daran. Es ist in diesem Zusammenhange schon oft auf Schillers Gedicht „Die Künstler" aufmerksam gemacht worden; vor allem hat das Baumgartensche ex nocte per auroram meridies Gelegenheit gegeben, auf die Kunstauffassung in diesem Gedichte hinhinzuweisen: „Nur durch das Morgentor des Schönen drangst du in der Erkenntnis Land." Es wird hier die Kunst als jenes Gebiet betrachtet, das allein dem Menschen ganz zu eigen ist: „Im Fleiß kann dich die Biene meistern, In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein, Dein Wissen teilest du mit vorgezogenen Geistern, Die Kunst, o Mensch, hast du allein." Ihr eigenstes Gebiet ist die Sinnlichkeit und die Einbildungskraft: „Hier schwebt sie mit gesenktem Fluge, Um ihren Liebling, nah am Sinnenland, Und malt mit lieblichem Betruge, Elysium auf seine Kerkerwand." Bei Schiller tritt uns der Baumgartensche Schönheitsbegriff in seiner letzten, verleben-

[1]) Suphan, Bd. 4, S. 30. [2]) Suphan, Bd. 32, S. 175. [3]) Suphan, Bd. 32. XIX. [4]) Suphan, Bd. 33, S. 184. [5]) Sommer, a. a. O. S. 388 ff.

digten Umformung entgegen. An Stelle des Zweckes, der bei Baumgarten als Form des Zusammenhangs das Schöne bedingt, tritt bei Schiller der Begriff der Seele; Schönheit wahrnehmen heißt ihm, die Erscheinung beseelen; der leitende Grundgedanke dabei bleibt aber die Einheit im Mannigfaltigen.

Die mannigfachen Beziehungen der Baumgartenschen Ästhetik zu Kants Kritik der Urteilskraft aufzuweisen, kann nicht Sache dieser Arbeit sein; ich verweise hierzu auf Bäumlers mehrfach zitiertes Werk, in dem das in mustergültiger Weise geschehen ist.

Fassen wir kurz noch einmal Baumgartens Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Ästhetik zusammen: Baumgarten hat mit einem lebendigen Gefühl für wahre Dichtung und ausgerüstet mit einer gründlichen Kenntnis der Zeitphilosophie, sowie auch der wichtigsten der herrschenden Kunsttheorien, versucht, vom philosophischen Standpunkt aus das Wesen der Kunst zu erfassen und ihr die gebührende Stellung in der Gesamtheit des geistigen Lebens zuzuweisen. Mit Hilfe des Begriffes der Vollkommenheit als des Zweckes, der sinngebenden Einheit im Mannigfaltigen, ist es ihm gelungen, das Kunstwerk als ein in sich beruhendes Ganze, als eine Welt für sich, zu erkennen. Dabei hat er aber dadurch, daß er den Künstler anhält, sich nach den Regeln des analogon rationis zu richten, das Gebiet des Schönen vor individueller Willkür bewahrt. Frei ist der Künstler als Schöpfer im Reiche der Einbildungskraft, insofern er selbst eine eigene Welt begründet; gebunden aber ist er, insofern er neben der durch den Zweckzusammenhang gegebenen Vorstellungsverknüpfung noch die Regeln des analogon rationis, d. h. die Gesetze der sensitiven Vorstellungsverknüpfung einhalten muß. Wenn auch Baumgarten noch zu keiner vollständigen Lösung des Problems gekommen ist, so hat er es doch wenigstens als erster in seiner Tiefe begriffen. Während sich die meisten deutschen Kunsttheoretiker damals noch um Nichtigkeiten stritten, hat er in der Stille eine ganz neue Betrachtungsweise der Dinge, eine neue Gesinnung heraufgeführt: die Meditationes bilden gleichsam den Auftakt einer neuen Zeit. Von Baumgartens Formulierungen haben im wesentlichen alle späteren Kunsttheoretiker des 18. Jahrhunderts mehr oder weniger ihren Ausgang genommen.

Anhang:

G. A. Baumgartens

Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus

in deutscher Übersetzung.

Vorrede des Übersetzers.

Die Magisterarbeit Baumgartens, die Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus, hat, obgleich sie schon in der Anlage wenigstens, die vollständige Ästhetik enthält, bis jetzt noch viel zu wenig Beachtung gefunden. Die bisher erschienenen Monographien halten sich meistens an die Aesthetica, die durch ihre etwas umständliche Schreibweise und nicht zum wenigsten auch wegen ihres ungenießbaren Lateins doch recht undurchsichtig ist, weswegen die meisten der bisherigen Arbeiten an dem eigentlichen Gehalt der Baumgartenschen Ästhetik vorüber gingen. Um so mehr ist es deshalb zu verwundern, daß man sich nicht mehr an die wesentlich kürzeren und bequemeren Meditationes gehalten hat. Da es nun doch recht wünschenswert wäre, wenn diese Schrift etwas bekannter würde, — Bäumler nennt sie nicht nur die bedeutendste ästhetische Arbeit im vorlessingschen und winkelmannschen Deutschland, sondern überhaupt die selbständigste philosophische Leistung innerhalb der Schule Wolffs — habe ich versucht, da sicher das schwer genießbare Latein manchen von der Lektüre dieser Schrift abgehalten hat, sie zu verdeutschen. Ich möchte gleich von vornherein gestehen, daß es mir nicht gelungen ist, sämtliche Schwierigkeiten, die der Text bietet, völlig zu beseitigen. Die betreffenden Stellen sind in der Anmerkung eigens kenntlich gemacht. Um den Text möglichst lesbar zu gestalten, sind die Zitate in den Anmerkungen in Übersetzung beigefügt. Verse habe ich nach reiflicher Erwägung in Prosa wiedergegeben, da die allgemein üblichen Versübersetzungen (Voß und Binder) doch zu oft den Sinn verwischt hätten. Griechische und hebräische Zitate wurden aus praktischen Gründen schon im Text deutsch wiedergegeben.

Die verschiedenen Druckfehler, die sich im Text fanden, wurden nur dann besonders erwähnt, wenn sie für die Übersetzung von Belang waren; sonst habe ich sie stillschweigend ausgebessert.

Bei der Verdeutschung der philosophischen Kunstausdrücke wurden die Übersetzungen in Wolffs „Vernünftigen Gedanken von Gott . . ." zu Rate gezogen. Die Bezeichnung sensitiv mit sinnlich wiederzugeben habe ich unterlassen aus Gründen, die ich in der Abhandlung dargetan habe. Wo es von Bedeutung schien, sind die lateinischen Termini den deutschen in Klammer beigefügt. Als Grundlage für die Übersetzung diente das Exemplar der Erlanger Universitätsbibliothek. Den Neudruck, den Benedetto Croce 1910 veranstaltete, konnte ich trotz aller Bemühungen nicht erhalten.

Ganz besonders möchte ich an dieser Stelle noch den Herren Geheimrat Herdegen, Erlangen, und Oberstudienrat Weißmann, Nürnberg, für ihre freundliche Hilfe und wertvollen Anweisungen danken.

Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus.

Philosophische Betrachtungen über einige Erfordernisse eines Gedichtes.

Das Gebiet der Wissenschaften, darin ich jetzt meine bescheidenen Kräfte versuchen will, hat schon in früher Jugend jeden von uns mit freudiger Bewunderung erfüllt und ist auch, auf den Rat hervorragender Gelehrter hin, die gehört zu werden verdienten, nie völlig vernachlässigt worden. Seit der Zeit, da mich der hochverdiente Konrektor des Berliner Gymnasiums, der berühmte Christgau, dessen ich ohne innige Dankbarkeit nicht gedenken kann, in den Anfangsgründen der gelehrten Bildung mit großem Geschick unterwies, verging mir fast kein Tag ohne ein Gedicht. Doch mußte sich mit zunehmendem Alter sogar schon in den oberen Klassen der Schule, der Geist immer mehr ernsteren Dingen zuwenden, und das akademische Leben endlich verlangte offenbar ganz andere Anstrengungen und andere Sorgfalt. Trotzdem ich mich so den notwendigen Wissenszweigen widmete, konnte ich es nie über mich gewinnen, der Poesie völlig zu entsagen, da sie mir ebenso sehr wegen ihres lauteren Vergnügens als auch wegen ihres hervorragenden Nutzens sehr lieb geworden war. Inzwischen war es Gottes Wille, den ich verehre, daß mir der Auftrag zuteil wurde, der für die Universität heranreifenden Jugend Poetik samt der sogenannten rationalen Philosophie vorzutragen. Was hätte ich hier anders tun sollen, als die philosophischen Vorschriften in die Praxis umsetzen, wo sich mir zuerst die Gelegenheit bot? Was sollte ich nun eines Philosophen unwürdiger und schwieriger nennen, als auf die Worte anderer zu schwören und die Schriften der Lehrer mit Stentorstimme vorzutragen? So mußte ich mich denn daran machen, das, was ich in herkömm-

licher Weise nach Art der Historiker, durch die Erfahrung, durch blinde oder wenigstens einseitige Nachahmung und die Erwartung ähnlicher Fälle[1]) erkannt hatte, noch einmal nachzuprüfen. Inzwischen nahm mein Geschick wieder eine andere Wendung: geblendeten Auges trat ich in den Glanz der Fridericiana. Ein wahrer Greuel ist mir die Vermessenheit derer, die unverdautes und ungeordnetes Zeug veröffentlichen und den emsigen Fleiß ihrer Feder vor der gebildeten Welt mehr bloßstellen als Anerkennung damit gewinnen. Ich bekenne ganz offen, daß ich den Verpflichtungen, die mir die geheiligten Satzungen der Akademie auferlegen, früher nicht gerecht wurde. Damit dies aber jetzt geschehe, habe ich einen Stoff gewählt, der zwar vielen zu unbedeutend und für eine scharfsinnige philosophische Betrachtung ungeeignet erscheint. Doch halte ich ihn in Anbetracht meiner geringen Kräfte für schwierig genug und, was seine Würdigkeit anbetrifft, wohl für geeignet, Geister zu beschäftigen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, allen Dingen auf den Grund zu gehen. Ich habe die Absicht zu zeigen, wie aus dem bloßen Begriff des Gedichtes, der schon lange in der Seele vorhanden war, die meisten Sätze fließen, die schon hundertmal ausgesprochen und kaum einmal bewiesen wurden. Damit gedenke ich Philosophie und Dichtung, die man für ganz entgegengesetzte Gebiete hält, als in engster Gemeinschaft stehend vorzuführen. Zu diesem Zwecke werde ich bis zu § 11 die Idee des Gedichtes und verwandter Begriffe entwickeln. Von § 13 bis § 65 will ich versuchen, eine Anschauung von den poetischen Gedanken zu geben. In § 65 bis 77 stelle ich dann eine klare Methode auf, die für alle Gedichte gleichmäßig gilt. In den §§ 77 – 107 unterziehe ich auch die poetischen Begriffe einer eingehenden Betrachtung. Nachdem ich so die Fruchtbarkeit meiner Definition dargetan habe, halte ich es für richtig, sie andern gegenüber zu stellen und zuletzt noch einige Bemerkungen über eine allgemeine Lehre von der Dichtkunst hinzuzufügen. Mehr zu bringen, erlaubte die Anlage dieser Schrift nicht und Besseres nicht die bescheidenen Kräfte des Verfassers. Doch werden vielleicht späterhin noch Gewichtigeres und Reiferes geben Gott, die Zeit und der Fleiß.

---

[1]) Exspectatio casuum similium: Analogieschlüsse (siehe Abhandlung).

§ 1.

Unter Rede ⟨Oratio⟩ verstehen wir eine Reihe von Worten, welche zusammenhängende Vorstellungen bedeuten.

Auf diesen Satz allein könnten wir uns berufen, wenn es jemand einfallen sollte, jede Definition klarer Ausdrücke für unnütz zu erklären. Sehen doch auch schon die Unmündigen[1]) klar ein, was eine Rede ist. Wollten wir aber nicht die genaue Bedeutung unseres Begriffes entwickeln, so geriete der Geist ins Uferlose und wüßte nicht, welchen Begriff oder Umfang er dem Worte augenblicklich beilegen solle. Gebet ⟨Oratio⟩ empfiehlt zusammen mit Nachdenken und Selbstprüfung der Theologe, mit welchem Worte jedoch Unterarten fälschlicherweise in die Begriffsbestimmung einzudringen drohen. Der Schullogiker nennt Rede mit seinem Aristoteles das, dessen Teile auch gesondert eine Bedeutung haben, und wenn ihn einmal der Haber sticht, so fragt er, ob ein Syllogismus *eine* Rede sei oder mehrere. Man müsse Rede wohl von Vortrag unterscheiden, verkündet mit lauter Stimme der Rhetor, damit es nicht den Anschein erwecke, als verwechsle man Kampf und Scheinkampf ⟨pugnam et palariam⟩. Hier mögen nun diejenigen, die dem Sprachgebrauch folgen, entscheiden, was man heute im weiteren Sinn eine Rede nennt. Sollte es jemand lieber mit Sermon bezeichnen, so wollen wir deswegen keinen Streit beginnen, da uns ja doch keine Lorbeeren dabei winken. Wer aber die Sermones des Horaz kennt, wird einsehen, daß man besser diese Bezeichnung hier nicht verwendet.

§ 2.

Aus der Rede sind zusammenhängende Vorstellungen zu erkennen.

Den Untersatz für unsern Schluß bildet der Grundsatz der Definition. Den Obersatz liefert die Definition des „Bedeutenden" oder Zeichens, welche wir hier unterlassen, da sie ja aus der Ontologie genügend bekannt ist. Darum möchte ich nämlich bitten, daß ich das, was unter scharfsinnigen Köpfen als erklärt und bewiesen gilt, ohne Erklärung oder wenigstens ohne Beweis bringen darf. Berufungen auf frühere Sätze nach Art der Mathematiker sind unmöglich. Einerseits müßten die Beweise anderswoher geholt werden und andererseits ließen sie sich ohne metabasis eis allo genos gar nicht verknüpfen. Cicero, Tusc. Quaest. 1 V., p. m. 250. „Das aber ist Art der Mathematiker, nicht der Philosophen. Denn wenn die Mathematiker etwas ausführen wollen und von ihren vorigen Ausführungen sich etwas darauf bezieht, so nehmen sie das als zugestanden und erwiesen an und erklären nur das, wovon vorher nicht die Rede war. Wenn aber ein Philosoph etwas in Händen hat, so bringt er alles herbei, was darauf nur irgendwie Bezug hat, wenn es gleich an anderer Stelle schon erörtert wurde." Wahrlich ein reiches Lob, über das sich die Gelehrten, die in der Mathematik unbewandert sind, freuen können.

[1]) Qui nondum aere lavantur, Zitat aus Juvenal, Sat. 2, 152. »Nec pueri credunt, nisi qui nondum aere lavantur«.

§ 3.

Vorstellungen, die wir durch den niederen Teil unseres Erkenntnisvermögens erhalten, sollen **sensitiv** heißen ⟨Repraesentationes sensitivae⟩.

Sensitiv nennen wir eigentlich das Begehren, soweit es einer verworrenen Vorstellung des Guten entspringt.[1]) Da aber verworrene wie dunkle Vorstellungen dem niederen Teil unseres Erkenntnisvermögens entstammen, so können wir diese Bezeichnung auch auf die Vorstellungen selbst übertragen, um sie von denen, die dem Verstande in allen möglichen Graden der Deutlichkeit gegeben werden, zu unterscheiden.

§ 4.

Eine **Rede**, die aus sensitiven Vorstellungen besteht, soll **sensitiv** heißen.

In solche Tiefe dringt wohl kein Philosoph, daß er alles mit dem bloßen Verstande durchschaute, ohne irgendwo in verworrener Erkenntnis befangen zu bleiben. Ebenso ist auch keine Rede so wissenschaftlich und verstandesmäßig gehalten, daß sich in ihrem ganzen Verlaufe keine sensitive Idee fände. Umgekehrt kann sich auch in einer sensitiven Rede, besonders wenn man sich mit deutlicher Erkenntnis befaßt, diese oder jene deutliche Vorstellung finden. Trotzdem bleibt eine solche Rede sensitiv, wie die erstere abstrakt und verstandesmäßig.

§ 5.

Aus einer sensitiven Rede sind zusammenhängende sensitive Vorstellungen zu erkennen. § 2, § 4.

§ 6.

Die verschiedenen Teile einer sensitiven Rede sind: 1. die sensitiven Vorstellungen, 2. deren Verknüpfung und 3. die Worte oder artikulierten Laute, die aus Buchstaben, als ihren Zeichen, bestehen. § 4, 1.

§ 7.

Eine **vollkommene sensitive Rede** ⟨Oratio sensitiva perfecta⟩ ist eine Rede, deren einzelne Bestandteile die Erkenntnis sensitiver Vorstellungen vermitteln wollen. § 5.

§ 8.

Eine sensitive Rede ist umso vollkommener, je mehr Bestandteile in ihr sensitive Vorstellungen erwecken. § 4. § 7.

---

[1]) Vergl. dazu Wolff, Psychologia empirica § 580. »Appetitus sensitivus dicitur qui oritur ex idea boni confusa.«

§ 9.

Eine vollkommene sensitive Rede ist ein **Gedicht** ⟨Poema⟩. Die Gesamtheit der Regeln, nach welchen ein Gedicht verfaßt werden muß, damit es **poetisch** sei, heißt die Wissenschaft von der Dichtkunst oder **Poetik** ⟨Philosophia poetica⟩. Die Fähigkeit ein Gedicht zu verfassen ist die **Dichtkunst** ⟨Poesis⟩ und derjenige, der sich dieser Gabe erfreut, ist ein **Dichter** ⟨Poeta⟩.

Wenn jemand die Nominaldefinitionen dieser von den Rhetoren gebrauchten Bezeichnungen umformen will, so steht ihm dabei das überreiche Material eines Scaliger, eines Vossius, und sehr vieler anderer zum Ausplündern offen. Doch mögen diejenigen, die daran Freude finden, mit Vorsicht zu Werke gehen, wenn wir im folgenden nur eins in Erinnerung bringen. Nonius, Marcellus, Aphthonius und Donatus scheinen mit Lucilius nur einen quantitativen Unterschied zwischen Gedicht ⟨Poema⟩ und Dichtung ⟨Poesis⟩ zu machen. Ein Gedicht ist für sie eben nur ein Teil oder Abschnitt einer Dichtung, d. h. eines längeren Gedichts; so wie sich etwa die Ilias und das Verzeichnis der griechischen Schiffe bei Homer unterscheiden. Hierin stellt ihnen schon Voß den Sprachgebrauch entgegen,

Quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.[1])

Wenn er aber zugibt, daß Cicero den Ausdruck Dichtuug ⟨Poesis⟩ für Gedicht ⟨Poema⟩ gebrauche, so wird er kaum vollen Beifall ernten. Die angeführten Stellen scheinen eher das Gegenteil zu sagen. Wenn Cicero Quäst. Tusc. Buch V p. m. 269, dem Homer nicht die Kunst des Dichtens ⟨Poesis⟩, sondern die des Malens zuweist,[2]) so bewundert er an dem Blinden die Kunst, alles, selbst das, was mittels der Augen wahrgenommen wird, nachzuahmen. Doch bewundert er nicht, wenigstens nicht ausschließlich, die Erzeugnisse dieser Kunst, was er doch tun müßte, sollte hieraus die ungewöhnliche Bedeutung des Wortes Dichtung ⟨Poesis⟩ gerechtfertigt werden. Die andere Stelle[3]) findet sich nicht in B. VI wie in den beiden Vossischen Ausgaben[4]) zu lesen ist, sondern in B. IV p. m. 243. Hier sagt Cicero, daß Anakreons ganze Dichtung Liebesdichtung sei. Doch läßt sich, glaube ich, hier nicht allzuschwer entscheiden, ob man an Stelle von Dichtung ⟨Poesis⟩ Gedicht ⟨Poema⟩ in der

---

[1]) Horaz, Ars Poetica, vers. 72: Welchem die freie Entscheidung zukommt und das Recht, Vorschriften für das Sprechen zu geben. [2]) Cicero, Quaest. Tusc. V. (Reclam, Bd. 5027–29, S. 257): Auch von Homeros wird ja überliefert, er sei blind gewesen. Und doch sehen wir seine Malerei, nicht etwa bloß seine Poesie. Alle Länder und Meeresgestade, alle Plätze Griechenlands, alles hat er so ausgemalt, daß er uns sehen läßt, was er selber nicht gesehen hat. [3]) Cicero, Quaest. Tusc. IV. (Reclam S. 197): Von Anakreon ganz zu schweigen, dessen Dichtung ausschließlich Liebesdichtung ist. [4]) Gerardi Joannis Vossii, De Artis Poeticae Natura ac Constitutione.

Einzahl setzen darf, oder ob Cicero vielmehr sagen will, daß die ganze dichterische Begeisterung Anakreons einzig und allein gefährlichen Liebschaften gelte. In diesem Falle käme dann dem Ausdruck Dichtung ⟨Poesis⟩ die von uns verlangte Bedeutung zu.

§ 10.

Die verschiedenen Teile eines Gedichts sind: 1. die sensitiven Vorstellungen, 2. deren Verknüpfung und 3. ihre Zeichen, die Worte. § 9. § 6.

§ 11.

Poetisch soll alles heißen, was irgendwie zur Vollkommenheit eines Gedichtes beitragen kann.

§ 12.

Die sensitiven Vorstellungen sind nach § 10 Teile des Gedichtes und daher nach § 11 und § 7 poetisch. Nach § 3 können nun die sensitiven Vorstellungen sowohl dunkel ⟨obscurae⟩ wie auch klar ⟨clarae⟩ sein; poetische Vorstellungen sind demnach sowohl dunkel wie auch klar.

Es können allerdings die Vorstellungen von einer Sache für den einen dunkel, für einen anderen klar und für einen dritten schließlich begrifflich deutlich ⟨distinctae⟩ sein. Wir verstehen aber unter Vorstellungen, die in einer Rede zum Ausdruck kommen sollen, nur solche, die man beim Sprechen mitzuteilen beabsichtigt. Es handelt sich hier also um Vorstellungen, die der Dichter in seinem Gedicht ausdrücken will.

§ 13.

Dunkle Vorstellungen enthalten nicht so viele Vorstellungen von Merkmalen als erforderlich sind, um das Vorgestellte wieder zu erkennen und von anderen Vorstellungen zu unterscheiden.[1]) Wohl ist dies aber bei klaren Vorstellungen der Fall[2]) (nach Def.). Es werden also mehr verschiedene Teile zur Mitteilung sensitiver Vorstellungen beitragen, wenn die Vorstellungen klar sind, als wenn sie dunkel sind. Daher ist ein Gedicht, dessen Vorstellungen klar sind, vollkommener als eines, dessen Vorstellungen dunkel sind. Klare Vorstellungen sind also poetischer als dunkle. § 11.

Damit soll auch die irrige Ansicht derer zurückgewiesen werden, die glauben, je dunkler und unklarer sie sprechen können, desto poetischer sei es. Wir wollen aber auch nicht auf die Seite derer treten, die alle ausgezeich-

---

[1]) Wolff: Psychologia Empirica, § 32. [2]) Wolff: Psych. emp. § 31.

neten Dichter ablehnen wollen, weil sie mit ihren trüben Augen dort nur dichte Nacht und Finsternis zu sehen glauben, z. B. die Stelle bei Persius, IV. Satire Vers 45 und 46:

Si Puteal multa cautus vibice flagellas
Nequicquam populo bibulas donaveris aures.[1])

Als kimmerische Dunkelheit[2]) wird die leichtsinnig nur derjenige brandmarken, dem die Neronianische Geschichte unbekannt ist. Wer sich aber mit ihr beschäftigt hat, der versteht entweder kein Latein oder er versteht den Sinn und hat genügend klare Vorstellungen.

§ 14.

Begrifflich deutliche, vollständige, adäquate und bis in die tiefsten Tiefen dringende Vorstellungen sind nicht sensitiv und daher auch nicht poetisch § 11.

Zu dieser Wahrheit kommen wir a posteriori, durch Erfahrung. Wenn man einem philosophisch gebildeten Menschen, der auch in der Dichtung nicht ganz unerfahren ist, mit solchen Vorstellungen überladene Verschen vorliest, wie z. B.

Quum qui demonstrant alios errasse, refutant,
Nemo refutabit, nisi demonstretur ab illo
Erratum alterius: Qui demonstrare jubetur
Hunc logicam scivisse decet, quicunque refutat
Ergo, tamen logicus non est, non rite refutat. per vers 1.[3])

so wird er diese Verse, auch wenn sie in jeder Hinsicht vollkommen sind, kaum hingehen lassen. Er wird zwar vielleicht selbst nicht wissen, warum er sie ablehnen zu müssen glaubt, da doch weder an der Form noch am Inhalt etwas auszusetzen ist. Darum eben glaubte man Dichtung und Philosophie niemals miteinander vereinbaren zu können, weil letztere sich vor allem um begriffliche Deutlichkeit bemüht, worum sich die Poesie als über ihren Bereich hinausgehend gar nicht zu kümmern hat. Es könnte sich aber jemand in beiden Arten der Erkenntnis hervortun und beliebig jede an ihrem Ort zu verwenden wissen. Ein solcher Mensch wird dazu neigen, ohne der einen zu schaden, auch die andere auszubilden, er wird auch einsehen, daß Männer wie Aristoteles und Leibniz und die vielen anderen, die der Mantel des

---

[1]) Nach neueren Ausgaben Vers 49/50: Wenn du häufig die Geldwechsler am Puteal mit Geißelhieben bedenkst, dann ist bei aller Vorsicht dein Buhlen um die Volksgunst vergebens gewesen.

[2]) Im Text calignis ist wohl Druckfehler für caliginis.

[3]) Widerlegen heißt beweisen, daß andere irrten. Es widerlegt also niemand, der nicht zuvor den Irrtum des anderen bewiesen hat. Wer beweisen muß, der muß sich auf die Logik verstehen, wer also widerlegt, ohne Logiker zu sein, widerlegt nicht in der richtigen Form (nach Vers 1).

Weisen und der Lorbeer des Dichters zierte, nur Männer von überreicher Begabung waren, aber keine seltsamen Erscheinungen.

§ 15.

Klare Vorstellungen sind nach § 13 poetisch. Nun können sie aber sowohl begrifflich deutlich, wie auch verworren[1]) sein. Da die deutlichen Vorstellungen nach § 14 nicht poetisch sind, so sind es die verworrenen.

§ 16.

Wenn in einer Vorstellung A_1 mehr vorgestellt wird als in B, C, D usw., alle aber verworren sind, so ist A dem Umfange nach klarer ⟨extensive clarior⟩ als die übrigen.

Unsere genauere Feststellung dient nur dazu, diese Grade der Klarheit von jenen andern genugsam bekannten zu unterscheiden, die durch Deutlichkeit der Merkmale unsere Erkenntnis vertiefen und eine Vorstellung der Stärke nach klarer machen ⟨intensive clarior⟩.

§ 17.

In extensiv sehr klaren Vorstellungen wird mehr sensitiv vorgestellt als in weniger klaren, § 16. Solche tragen deshalb zur Vollkommenheit des Gedichtes mehr bei, § 7. Deswegen sind die Vorstellungen von größerer extensiver Klarheit ganz besonders poetisch.

§ 18.

Je mehr die Dinge bestimmt werden, desto umfassender werden ihre Vorstellungen. Je mehr Einzelheiten aber in einer verworrenen Vorstellung beisammen sind, desto größer wird nach § 16 ihre extensive Klarheit und desto poetischer wird sie, § 17. Es ist daher poetisch, die Dinge, die in einem Gedicht vorgestellt werden sollen, möglichst weitgehend zu bestimmen, § 11.

§ 19.

Individuen sind in jeder Hinsicht bestimmt; daher sind Vorstellungen von Einzelwesen sehr poetisch, § 18.

---

[1]) Confusus: gemeint ist, die einzelnen Vorstellungsmerkmale verschmelzen in einem anschaulichen Gesamtbild (was ja bei jeder Sinneswahrnehmung der Fall ist).

Weit entfernt, diese dichterische Feinheit zu beobachten, rümpfen unsere Dichterlinge die Nase über Homer, der im II. Gesang der Ilias sagt: Führer und Herrscher und die Lenker der Schiffe will ich jetzt aufzählen und die sämtlichen Schiffe selbst.[1]) Im VII. Gesang schildert er uns alle, die Hektor entgegenzutreten wagten; im Hymnus auf Apollo zählt er uns die zahlreichen Heiligtümer auf, in denen der Gott herrscht. Auch in der Aneis des Vergil wird man überreichlich Gelegenheit haben, das zu bemerken, wenn man das Ende des 7. Buches und die folgenden Bücher aufschlägt. Erwähnt werde auch in den Metamorphosen des Ovid das Verzeichnis der Hunde, die ihren Herrn zerreißen. Ich glaube nicht, daß jemand den Gedanken fassen kann, daß das, was wir nur sehr schwer nachahmen könnten, gedankenlos und ohne Absicht entstanden sein sollte.

§ 20.

Durch das Hinzutreten besonderer Merkmale zum Gattungsbegriff entsteht der Artbegriff. Treten zu einem höheren Gattungsbegriff weitere Merkmale der Gattung, so erhalten wir einen Gattungsbegriff niederer Ordnung. Daher sind Vorstellungen der Gattung niederer Ordnung und solche der Art poetischer als solche der Gattung oder der Gattung höherer Ordnung. § 18.

Damit es nun nicht so aussieht, als zögen wir den geforderten Erfahrungsbeweis an den Haaren herbei, möge die erste Ode des Dichters aus Venusia als Zeugnis dienen. Wenn es nicht ein Vorzug wäre, an Stelle weiter Begriffe engere zu setzen, so stünde wohl kaum *Ahnen* für Vorfahren, *olympischer Staub* für Spielplatz, *Palme* für Siegespreis, *lybische Tennen* für fruchtbare Länder, *Verhältnisse eines Attalus* für glänzende Verhältnisse, *cyprisches Gebälk* für Handelsschiff, *myrthoische See* für ein gefährliches Meer, *der mit der ikarischen Flut ringende Africus* für Wind, *alter Massiker* für einen edlen Wein, *marsischer Eber* für grimmiger Eber usw. Nur kurz will ich den Aufbau der ganzen Ode streifen, der so gestaltet ist, daß für Ehrgeiz, Geiz und Vergnügungssucht besondere Fälle angeführt werden, die charakteristische Äußerungen derselben darstellen. In der daran anschließenden Ausführung werden mehrere Fälle, die unter einer allgemeinen Bezeichnung zusammengefaßt werden sollen, durch den einen oder andern besonderen Fall dargestellt. Siehe Vers 26, 27, 33, 34. Tibull fordert drei Arten von Duftwässern, die über seiner Asche ausgegossen werden sollen, an Stelle von Duftwässern überhaupt, III. Buch:

Illic quas mittit dives Panchaja merces
Eoique Arabes, dives et Assyria § 19.
Et nostri memores lacrumae fundantur eodem.[2])

[1]) Homer, Ilias, II. Gesang, Vers. 493.

[2]) Tibull III. Buch, 2. Elegie, Vers 23–25: Darüber soll man die Waren streuen, die das reiche Panchaja sendet, das morgenländische Arabien

Maro würde für: „Nie werde ich das tun“ in der bekannten poetischen Umschreibung der Dichter sagen:

Cuncta prius fiunt, fieri quae posse negabam
Naturaeque prius contraria legibus ibunt.[1])

In der ersten Ekloge schreitet er zur genaueren Aufzählung dessen, was naturgemäß unmöglich ist und bedient sich dabei dem Landmann besonders bekannter Fälle:

Ante leves — pascentur in aethere cervi etc.[2])

Hier ist auch der Grund für die poetische Einteilung zu suchen. Wenn nämlich die Dichter von mehreren Dingen erzählen wollen, so pflegen sie diese sofort in Klassen und Arten einzuteilen. Bekannt ist jene Stelle bei Virgil. Aneis, B. I, wo er von den nach Lybien verschlagenen Trojern berichtet. Wir finden dies auch bei Catull, C. 58,[3]) wenn er Satyrn und Nysageborene Silene darstellen will:

Horum pars tecta quatiebat cuspide thyrsos,[4])

und in den folgenden acht Versen zählt er die Arten ihrer verschiedenen Gebärden auf.

§ 21.

Ein Beispiel ist eine Vorstellung von etwas Bestimmterem, welche zur Verdeutlichung einer Vorstellung von etwas weniger Bestimmten vorgebracht wird.

Da ich diese Definition anderswo noch nicht gelesen habe, möchte ich beweisen, daß sie mit dem Sprachgebrauch aufs beste zusammenstimmt. Wir denken uns einen Rechenmeister, der erklärt: Fügt man gleiche Größen zu gleichen Größen hinzu, so ergeben sich gleiche Summen, oder: wenn $\mathfrak{A} = \mathfrak{Z}$, und $\mathfrak{B} = \mathfrak{Y}$, dann ist $\mathfrak{A} + \mathfrak{B} = \mathfrak{Z} + \mathfrak{Y}$. Setzt man nun für die unbestimmte Zahl $\mathfrak{A}$ die bestimmte 4 und für $\mathfrak{Z}$ 2 + 2, für $\mathfrak{B}$ 6 und für $\mathfrak{Y}$ 3 + 3, dann ist 4 + 6 = 2 + 2 + 3 + 3. Es wird nun jeder sagen, daß der Rechenmeister ein Beispiel für seinen Lehrsatz gegeben habe, insofern er bezweckte damit zu zeigen, was er mit seinen Buchstabenzeichen sagen wollte. Wenn ein Philosoph, der beweisen will, daß aus einer Definition bildliche Ausdrücke fern bleiben müssen, mit Campanella das Fieber definiert als „den Krieg der gewaltigen Geisteskraft gegen die Krankheit, oder die spontane,

---

und das reiche Assyrien, und auch die Tränen, die meiner gedenken, sollen darüber fließen.

[1]) Eher ereignet sich alles, was ich für unmöglich hielt, und eher verlaufen die Naturvorgänge wider ihre Gesetze.

[2]) Vergil, I. Ekloge Vers 59: Eher werden die flüchtigen Hirsche im Äther weiden.

[3]) In den neueren Ausgaben C. 64, V. 252.

[4]) Catull, C. 64, V. 256: Von diesen schwang ein Teil die Thyrsusstäbe mit der umwundenen Spitze.

außerordentliche Erregung und Entflammung des Geistes zum Kampf gegen die störende Krankheitsursache", so glaubt man, er habe, damit solche Definitionen besser verstanden würden, ein Beispiel für eine solche bilderreiche Definition gegeben, wenn er an Stelle der Definition im allgemeinen einen Einzelfall heranzieht und für den allgemeinen Begriff der bildlichen Ausdrücke Vorstellungen wie Krieg, Entflammung und Erregung des Geistes und ähnliches setzt. In diesen Ausdrücken sind zwar mehr Bestimmungen enthalten, als bloß die, ein bildlicher Ausdruck zu sein, aber sie dienen nur dazu, den Sinn dieses Begriffes festzuhalten und zu veranschaulichen. Die Ergiebigkeit unserer Definition wird der erfahren, der von hier aus folgende Frage zu lösen versucht: wie man andern als Baumeister ein Beispiel geben könne, oder der über die inhaltschweren Worte des seligen Spener in seinen Cons. theol. lat. Part. I, Cap. II, Art. I nachdenkt: „Die Mathematik gibt durch die Gewißheit und Unumstößlichkeit ihrer Beweise allen anderen Wissenschaften ein Beispiel, das sie so weit wie möglich nachahmen sollten."[1]) Vergl. dazu § 107.

§ 22.

Verworren vorgestellte Beispiele sind extensiv klarere Vorstellungen als die, denen sie zur Erklärung beigegeben werden (§ 21). Sie sind also nach § 18 auch poetischer. Unter den Beispielen sind wiederum die Einzelbeispiele am besten. § 19.

Das sieht auch der berühmte Leibniz, wenn er in seinem hervorragenden Buche, wo er die Sache Gottes zu verteidigen unternimmt, II 148 sagt: »Le but principal de la Poésie doit être d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples.«[2]) Wenn wir nun ein Beispiel für das Beispiel wollen, werden wir, wie Tantalus, vor Überfluß nicht wissen, wohin wir zuerst greifen sollen. Eilen wir ans Meer zu dem unglücklichen Naso, Tristien III. Die weniger bestimmte Vorstellung:

Saepe premente deo fert deus alter opem[3])

ist kaum dem Munde entflohen, der noch feucht ist vom salzigen Naß der Tränen und des Meeres, da folgt augenblicklich, sechs Verse für sich in Anspruch nehmend, die gewaltige Flut der Beispiele.

Mulciber in Troiam pro Troia stabat Achilles . . .[4])

[1]) Philipp Jakob Spener: Consilia et Judicia Theologica Latina, Opus Posthumum. Frankfurt am Main 1909. Part. I, Cap. II, Art. I, Seite 214: Soror Physicae haberi potest Mathesis sua certitudine et demonstrationum asphaleia omnes alias scientias post se relinquens, et exemplum, quod, quantum fieri potest, imitentur praebens.

[2]) Leibniz, Theodicée II, 148. Erdmann Seite 548.

[3]) Ovid Tristien I, 2 Vers 4: Oft, wenn ein Gott uns bedrängt, bringt ein anderer Hilfe.

[4]) Ovid, Tristien I, 2 Vers 5: Mulciber ergriff gegen Troja Partei, für Troja Achilles. (Baumgarten hat Achill für Apollo).

§ 23.

Ein Begriff A, der mit einem Begriffe B, abgesehen von dessen Merkmalen, zusammen vorgestellt wird, hängt diesem an ⟨adhaeret⟩. Ein Begriff, dem ein anderer anhängt, heißt ein zusammengesetzter Begriff ⟨conceptus complexus⟩ im Gegensatz zu einem einfachen Begriff, dem kein anderer anhängt. Da ein zusammengesetzter Begriff mehr Vorstellungen enthält, als ein einfacher, so sind zusammengesetzte verworrene Begriffe extensiv klarer als einfache, § 16, darum auch poetischer als diese, § 17.

§ 24.

Vorstellungen von gegenwärtigen Veränderungen im Vorstellenden sind Empfindungen ⟨repraesentationes sensuales⟩. Diese sind nach § 3 sensitiv und also auch poetisch. § 12.[1])

§ 25.

Da Affekte merklichere Grade der Lust und der Unlust sind, ⟨notabiliores taedii et voluptatis gradus⟩[2]) so werden ihre Empfindungen für das sich etwas vorstellende Subjekt verworren als Gutes und Schlimmes gegeben. Nach § 24 bestimmen sie daher poetische Vorstellungen. Darum ist es nach § 11 poetisch, Affekte zu erregen.

§ 26.

Das kann auch auf folgende Weise bewiesen werden. Wenn etwas als gut und schlecht für uns vorgestellt wird, so wird dabei mehr für uns vorgestellt, als wenn das nicht der Fall wäre. Daher sind die Vorstellungen, die sich uns verworren als gut oder schlecht darbieten, extensiv klarer, als wenn sie uns nicht so gegeben würden, § 16, und also auch poetischer, § 17. Solche Vorstellungen aber erregen Affekte; daher ist es poetisch, Affekte zu erregen, § 11.

§ 27.

Stärkere Empfindungen ⟨Sensiones fortiores⟩ sind von größerer Klarheit und somit auch poetischer als weniger klare und schwache, § 17.

---

[1]) Vergl. Wolff, Psych. emp. § 95 und § 65.

[2]) Vergl. Wolff, Psych. emp. § 603. Actus vehementiores appetitus sensitivi et aversationis sensitivae.

Ein heftigerer Affekt ist von stärkeren Empfindungen begleitet als ein weniger, heftiger, § 25. Daher ist es ganz besonders poetisch, recht starke Affekte zu erregen. Das wird uns auch auf folgende Weise klar. Was wir uns verworren als sehr gut oder sehr schlecht vorstellen, wird extensiv klarer vorgestellt, als wenn es als weniger gut oder weniger schlecht vorgestellt würde, § 16. Deshalb ist es auch poetischer, § 17. Nun bestimmt aber die verworrene Vorstellung eines Dinges als sehr gut oder sehr schlecht für uns sehr starke Affekte. Daher ist es poetischer, sehr starke Affekte zu erregen als weniger starke.

§ 28.

Einbildungen[1]) ⟨phantasmata⟩[2]) sind sensitive Vorstellungen, § 3, und als solche poetisch, § 12.

Wenn wir hier als Einbildungen die Reproduktion von Sinneswahrnehmungen bezeichnen, so gehen wir zwar mit den Philosophen von der vagen Bedeutung des Wortes etwas ab, nicht aber vom Sprachgebrauch, und auch nicht von den Regeln der Grammatik. Es wird wohl jeder zugeben, daß eine Einbildung das ist, was wir uns bildhaft vorgestellt haben. Die Einbildungskraft wird ja schon in Suidas Lexicon wie folgt beschrieben: „Sie entnimmt die Formen der sinnlichen Dinge aus der Sinneswahrnehmung und bildet sie in sich nach."[3]) Was sind also Einbildungen anders, als neu gebildete (wiedererzeugte) Bilder (Vorstellungen) von sinnlichen Dingen, die von den Sinnen aufgenommen wurden, was schon mit dem Begriff sinnliche Dinge ausgedrückt wird?

§ 29.

Einbildungen sind weniger klar als Empfindungen,[4]) sie sind daher auch weniger poetisch, § 17. Da Empfindungen durch Erregung von Affekten bestimmt werden, ist ein Gedicht, das Affekte erregt, vollkommener als eines voll toter Einbildungen, § 8, § 9. Es ist also poetischer, Affekte zu erregen, als Phantasien zu erzeugen.

---

[1]) Der Begriff Einbildung als Übersetzung von Phantasma entspricht dem Sprachgebrauch der Wolffschen Schule. Seine Bedeutung geht aus dem § hervor.

[2]) Wolff, Psych. emp. § 92 und 93.

[3]) Suidas Lexicon, Artikel Phantasia. Ich zitiere die Stelle in der lat. Übersetzung des Aemilius Portus (herausg. von Ludolphus Custerus Cantabrigiae 1705, Tom. III, S. 578): Phantasia vero acceptas a sensu rerum sensibilium formas intra se refingit.

[4]) Ideae sensuales ist je nach dem Sinn bald mit Empfindung, bald mit Wahrnehmung wiedergegeben.

Non satis est pulchra esse poemata . . .
Et quocumque volent, animum auditoris agunto[1])

Wahrlich ein schönes Merkmal, das die poetischen Raben und ihre Schwestern, die Elstern,[2]) leicht von den Homerischen Poeten unterscheiden läßt:

. . . magna professis
Purpureus, late qui splendeat, unus et alter
Assuitur pannus.[3])

Flaccus verurteilt also die Einbildungen nicht völlig. So sehen wir denn zu, welche es sind, von deren vorsichtiger Anwendung der Dichter sagt, der uns als Prüfstein dient:

. . . cum lucus et ara Dianae (Einbildung 1 u. 2)
Aut flumen Rhenum (Einbildung 3) aut pluvius describitur arcus (Einbildung 4).
Sed nunc non erat his locus.[4])

Da der Dichter schon nach § 22 handelt, so können wir wohl aus diesen Artbegriffen und Begriffen mit mehr Bestimmungen, sozusagen Beispielen, einen allgemeineren Begriff entwickeln. Sicher wird sich nun kein anderer finden, unter den sie sich bringen lassen, als der Begriff der Einbildungen; Einbildungen sind also nicht immer am Platze; den Grund gibt der § an. Deshalb will ich, um mit Flaccus zu reden, doch „nicht der Künstler sein, der Nägel ausdrucksvoll darstellt und weiches Haar in Erz nachbildet"[5]) (gewisse Einbildungen im Gedicht geschickt darstellt), aber

Infelix operis summa . . .
Non magis esse velim, quam pravo vivere naso
Spectandus nigris oculis, nigroque capillo.[6])

§ 30.

Eine Einbildung erscheint, wenn sie zum Teil vorgestellt wird, in ihrer Gesamtheit vor uns. Es entsteht so ein zusammengesetzter Begriff von ihr, welcher, wenn er verworren ist, poetischer sein wird

---

[1]) Horaz, A. P. Vers 99/100: Es genügt nicht, daß Gedichte schön sind; überall, wohin sie auch kommen, sollen sie das Herz des Hörers rühren.

[2]) Persius: Satiren, Prolog Vers 13: Corvos poeticos et poetridas picas.

[3]) Horaz, A. P. Vers 14–16: An den Anfang, der Großes versprach, wird der eine oder andere purpurne Lappen angeflickt, damit er weithin leuchte.

[4]) Horaz, A. P. Vers 16–19: Wenn der heilige Hain und der Altar der Diana, oder der Rheinstrom, oder ein Regenbogen geschildert wird; doch war das jetzt nicht am Platze.

[5]) Frei zitiert nach Horaz, A. P. Vers 32/33: Faber unus et unguis Exprimet et mollis imitabitur aere capillos.

[6]) Horaz, A. P. Vers 34, 36, 37: Aber unglücklich im Ganzen des Werkes möchte ich ebensowenig sein, als mit verkrüppelter Nase leben, wenn auch Augen und Haare in herrlichem Schwarz prangen.

als ein einfacher, § 23. Es ist folglich poetisch, mit einer nur zum Teil vorgestellten Einbildung diese in ihrer Gesamtheit und somit extensiv klarer vorzustellen, § 17.

§ 31.

Einzelne Züge, die mit einer teilweise vorgestellten Einbildung in Raum und Zeit zugleich existieren, gehören mit ihr zu dem nämlichen Ganzen. Es ist daher poetisch, Einbildungen von diesen, wenn sie extensiv klar sind, zusammen mit dem Gegenstand, der teilweise vorgestellt werden soll, vorzustellen, § 30.

Sehr gebräuchlich sind bei den Dichtern Schilderungen der Zeit, z. B. der Nacht bei Virgil, Aneis IV., des Mittags, IV. Ekl., des Abends 1. Ekl. Bei Seneca im dritten Akt des Hippol., p. 64, sind die vier Jahreszeiten nach der Ordnung geschildert. Beschreibungen des Frühlings finden sich bei Virgil, Georgica, l. II, Vers 319—345; ebenso solche des Morgengrauens, des Winters, des Herbstes usw. Andere Beispiele liefern die Konzepte eines jeden Dichterlings. Doch ist dabei sehr das Scholion zu § 28 zu beachten.

§ 32.

Daß es poetisch ist, bei der Vorstellung einer Einbildung zeitlich und räumlich zugleich existierende Dinge mit vorzustellen, kann auch auf folgende Weise bewiesen werden. Es ist poetisch, möglichst vielseitig bestimmte Dinge vorzustellen, § 18. Zeitliche und räumliche Bestimmungen sind numerische, jedenfalls artmäßige Bestimmungen; sie bestimmen also ein Ding sehr eingehend. Es ist daher poetisch, Einbildungen durch Angabe des in Raum und Zeit zugleich Existierenden näher zu bestimmen.

§ 33.

Bei der Vorstellung von Einbildungen einer bestimmten Art oder Gattung tauchen in uns andere derselben Art oder Gattung auf. Wenn solche Einbildungen nun mit der Gattung oder Art zugleich vorgestellt werden, so entsteht daraus einerseits ein zusammengesetzter, verworrener Begriff, der deshalb auch poetischer ist, § 23. Andererseits wird auch die Gattung oder Art dadurch näher bestimmt und folglich poetischer vorgestellt, § 20, § 19.

§ 34.

Wenn bei einer vorzustellenden Einbildung zugleich die Art oder Gattung, die sie mit andern gemeinsam hat, verworren vorgestellt

wird, so wird sie dadurch extensiv klarer, als wenn das nicht geschehen wäre, § 16. Daher ist es poetisch, auch die Gattung und Art, die eine vorzustellende Einbildung mit andern gemeinsam hat, vorzustellen, § 17.

§ 35.

Wenn solche Gegenstände, die zu derselben Gattung und derselben Art gehören, die mit einer bestimmten Einbildung vorgestellt werden soll, zugleich mit vorgestellt werden, so wird die Gattung poetischer vorgestellt, als wenn es auf andere Weise geschehen wäre, § 33. Nun ist es aber poetisch, die Gattung oder Art zugleich mit einer vorzustellenden Einbildung vorzustellen, § 34. Folglich ist es ganz besonders poetisch, bei der Vorstellung einer Einbildung auch andere mit vorzustellen, die zu derselben Gattung oder derselben Art gehören.

§ 36.

Gleichnisse ⟨Similia⟩ nennt man Dinge, die unter denselben übergeordneten Begriff fallen. Es gehören somit Gleichnisse zur selben Art oder zu derselben Gattung. Daher ist es sehr poetisch, mit einer Einbildung zugleich ähnliche[1]) vorzustellen, § 35.

Nun ist auch der Grund ersichtlich, warum die Lehrer, die die Leute mit dem Stocke zum Dichten erziehen, so eifrig auf die Darstellung von Gleichnissen dringen. Daß es sehr leicht ist, auf Gleichnisse überzugehen, sehen wir aus dem Beispiel der Dido bei Maro B I. Dido betritt den Tempel der Juno. Der Dichter hat hier eine Frau vor sich, die, in vollem Schmuck, alle ihre anderen Begleiterinnen überragt. Diese Begriffe zusammengenommen bestimmen eine Art, zu welcher auch Diana gehört und siehe, Diana wird hier zum Gleichnis. Gleichnis aber ist nicht ein Beispiel, wenn es gleich von einer Person genommen ist, § 16.

§ 37.

Vorstellungen von Träumen sind Einbildungen und daher poetisch § 28.

Wir finden sie bei Vergil, Ovid, Tibull, aber bei welchen Kritikern echter Dichtung? Immerhin sind sie nicht ganz abzuweisen, mögen uns auch jene Sänger die Galle erregen, auf denen sicher lastet „des Irrsinns Raserei und der Zorn der Diana",[2]) so daß sie nur noch Traumdeutungen bringen

---

[1]) Da Baumgarten mit der Doppelbedeutung Gleichnis und ähnlich arbeitet, sehe ich mich gezwungen Similia in doppelter Weise wiederzugeben.

[2]) Horaz, A. P. 454: Quos fanaticus error et iracunda Diana urget.

können, so oft ein Caius eine Caia heimgeführt hat, oder was weiß ich, welch dunkles Licht im Mikrokosmos erloschen ist.[1])

§ 38.

Je klarer Einbildungen vorgestellt werden, umso ähnlicher werden sie sinnlichen Wahrnehmungen, so daß sie oft einer schwachen Wahrnehmung gleichkommen. Folglich ist es poetisch, Einbildungen möglichst klar vorzustellen, § 17. Also ist es auch poetisch, sie Wahrnehmungen möglichst ähnlich zu machen.

§ 39.

Es ist Aufgabe der Malerei, ein Zusammengesetztes darzustellen. Dasselbe ist auch poetisch, § 24. Die Darstellung der Malerei ist dem sinnlichen Eindruck, den der zu malende Gegenstand in uns hervorruft, sehr ähnlich; sie ist also auch poetisch § 38. Daher sind ein Gedicht und ein Gemälde ähnlich, § 30.

Ut pictura poesis erit.[2])

An dieser Stelle muß der, der das Folgende vergleicht aus Gründen der Deutung zugeben, daß die Gleichsetzung von Dichtung ⟨Poesis⟩ mit Gedicht einerseits und Malerei andererseits nicht hinsichtlich der Kunstgattung, sondern der Wirkung zu verstehen ist. Doch darf dabei kein Zweifel an der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Dichtung ⟨Poesis⟩ aufkommen, wie wir sie in § 9 streng methodisch aufgestellt und festgelegt haben. Bei einem solchen Schwanken im Gebrauch fast gleich bedeutender Worte haben sowohl die anderen Dichter, wie auch unser Horaz

Quidlibet audendi semper ⟨fuit⟩ aequa potestas.[3])

§ 40.

Da die Malerei eine Einbildung nur in der Fläche darstellt, so kann es nicht ihre Sache sein, eine Bewegung in ihrem ganzen Verlauf darzustellen. Hingegen ist das die Art der Poesie, die, weil sie auch diese zeigt, dadurch an ihrem Gegenstande mehr vorstellt, als wenn sie diese nicht wiedergeben würde. Infolgedessen stellt sie die Dinge extensiv klarer vor, § 16. In poetischen Gemälden wollen also mehr Einzelheiten den Eindruck eines Ganzen erwecken, als in denen der Malerei: somit ist ein Gedicht vollkommener als ein Gemälde.

[1]) Hochzeits- und Sterbegedichte sind gemeint.

[2]) Horaz, A. P. Vers 361: Wie ein Gemälde wird das Gedicht sein.

[3]) Horaz, A. P. Vers 10: Die gleiche Befugnis zu allem was sie nur wagen wollten.

§ 41.

Obwohl die Darstellung von Einbildungen in Worten und Rede klarer ist, als in sichtbaren Gebilden, so wollen wir doch nicht versuchen, daraus einen Vorzug der Dichtung vor der Malerei abzuleiten. Denn die intensive Klarheit, welche die symbolische Erkenntnis durch die Worte vor der anschaulichen voraus hat, trägt nichts zur extensiven Klarheit bei, die doch allein poetisch ist, § 17, 14.

Den Beweis hierfür liefert uns die Erfahrung und § 29.

Segnius irritant animos dimissa per aurem
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae
Ipse sibi tradit spectator . . .[1])

§ 42.

Das verworrene Erkennen einer Vorstellung ist für das Gedächtnis sensitiv. Es ist daher sensitiv, § 3, und poetisch, § 12.

§ 43.

Verwunderung ⟨admiratio⟩ ist der Anblick mehrerer Dinge in einer Vorstellung, die in vielen Reihen unserer Vorstellungen so gut wie nicht enthalten sind.

Wir stimmen hier mit Cartesius überein, der die Verwunderung für eine „plötzliche Überraschung der Seele" hält, „welche mit Aufmerksamkeit die Gegenstände betrachten läßt, die der Seele selten und außerordentlich erscheinen."[2]) Doch verwenden wir unsere Definition erst dann für unsere Beweiskette, nachdem wir alles, was überflüssig scheint, weggelassen haben. Da es einige nicht für richtig halten, für das Wunderbare nur Seltenheit zu fordern, völlige Unkenntnis dabei aber ausgeschlossen ist, so wollen wir sie zwar gewissermaßen nicht noch einmal anführen,[3]) meinen aber, daß mit dem Außerordentlichen implicite etwas verhältnismäßig Unbegreifliches ausgedrückt werden soll und haben uns also dennoch bemüht, die doppelte Quelle der Verwunderung anzudeuten.

---

[1]) Horaz, A. P. Vers. 180–182: Langsameren Eindruck macht, was durch das Ohr zum Herzen dringt, als was den treuen Augen vorliegt und was der Betrachter selbst sich sagt.

[2]) Subitanea animae occupatio, qua fertur in considerationem attentam obiectorum, quae ipsi videntur rara et extraordinaria (Nach Descartes: Traité des passions de l'âme, deutsch in der philosophischen Bibliothek 29, II. Teil, Artikel 70).

[3]) Die Stelle ist nicht recht deutlich: non ipsi quidem dicam scribemus. Gemeint ist entweder scribere in der Bedeutung „anführen" (unter den Be-

§ 44.

Da eine anschauliche Erkenntnis verworren sein kann, kann es auch die Verwunderung sein, § 43. Daher ist die Darstellung von Wunderbarem poetisch, § 13.

§ 45.

Gegenständen, die Wunderbares enthalten, schenken wir gewöhnlich unsere Aufmerksamkeit. Werden solche aufmerksam betrachtete Gegenstände nun verworren vorgestellt, so werden sie dadurch extensiv klarer als andere, denen wir unsere Aufmerksamkeit nicht zuwenden, § 16. Also sind Vorstellungen, in denen Wunderbares enthalten ist, poetischer als andere.

Deshalb sagt auch Horaz:

Favete linquis. Carmina non prius
Audita Musarum sacerdos
Virginibus puerisque canto.[1])

Und vielleicht will er in der 20. Ode des II. Buches dasselbe sagen. wenn wir den Gedanken aus der Allegorie herausschälen. Die Ode beginnt also:

Non usitata nec tenui ferar
Penna[2])

Man wendet hier ein, das beziehe sich nicht auf den Inhalt, sondern auf die Form des lyrischen Gedichtes, welche vor Horaz in Latium weniger gepflegt worden sei. Wenn dem auch so sein sollte, so schließt das doch den Inhalt nicht aus. Und selbst wenn er ausgeschlossen wird, so erregt Horaz doch schon durch seine wunderbare Form nach unserem § poetische Vorstellungen. Er betrachtet es also sicher als Lob für einen Dichter, Ungewöhnliches und Unerhörtes zu sagen, da er es ja selbst am Eingang seines Gedichtes anführt, um Beifall zu ernten. Das allein wollten wir sagen.

§ 46.

Wo Verwunderung ist, da wird mehreres nicht verworren wiedererkannt, § 43, dies also auch weniger poetisch vorgestellt, § 42.

---

diugungen), oder dicam scribere in der Bedeutung „vor Gericht laden". Doch halte ich letzteres für unwahrscheinlich. Der Sinn wäre in beiden Fällen der gleiche: Da vielen für das Wunderbare das Merkmal der Seltenheit nicht genügt, so wird sie nicht unter den Bedingungen mit angeführt, wenn sie gleich mit darunter verstanden ist.

[1]) Horaz, Carm. III, 1, V. 2—4: Nun schweigt! Noch nie gehörte Lieder will ich, der Musen Priester, den Jünglingen und Jungfrauen singen.

[2]) Horaz, Carm. II, 20 V. 1/2: Auf ungewohntem und starkem Fittig schwing ich mich empor.

Wo überhaupt ein verworrenes Wiedererkennen vorhanden ist, da ist von vornherein die Möglichkeit gegeben, daß die Verwunderung schwinde. Wenn wir jemand etwa kunstvoll verfertigtes Kriegsgerät bewundern sehen, so kann ihn leicht ein anderer, der ihn an der Bewunderung hindern will, fragen, ob er nicht dasselbe weit kunstvoller zu Berlin oder Dresden gesehen habe. Erinnert er sich daran, so wird jedenfalls die Bewunderung verdrängt.

§ 47.

Nach § 45 ist die Vorstellung von Wunderbarem poetisch, nach § 46 ist sie es in anderer Hinsicht nicht. Hieraus folgt ein Widerstreit der Regeln und eine notwendige Ausnahme.

§ 48.

Wenn also Wunderbares vorgestellt werden soll, § 45, so muß doch etwas bei seiner Vorstellung verworren wiedererkannt werden können, d. h.: im Wunderbaren selbst geschickt Bekanntes mit Unbekanntem zu mischen, ist äußerst poetisch, § 47.

§ 49.

Da Wunder Einzelhandlungen sind, ist ihre Darstellung ganz besonders poetisch, § 19. Da sie jedoch im Reich der Natur sehr selten geschehen, oder wenigstens sehr selten so aufgefaßt werden, so sind sie nach, § 43 wunderbar. Daher muß in sie Bekanntes und leicht Wiederzuerkennendes mit hineingebracht werden § 48.

Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
Inciderit . .[1])

Aus dem Begriff des Gedichtes, den wir in § 9 aufgestellt sehen, ergibt sich die Freiheit, Wunder zu berichten, was auch durch zahllose Beispiele der besten Dichter bestätigt wird. Wenn jedoch die Dichtkunst nur die Aufgabe haben sollte, die Natur nachzuahmen, so erscheint diese Freiheit als Zügellosigkeit. Denn die Natur hat wahrlich nichts mit Wundern gemein.

§ 50.

Verworrene Vorstellungen, die aus zerlegten und wieder zusammengesetzten Einbildungen entstanden sind, sind Einbildungen und somit nach § 23 poetisch.

---

1) Horaz, A. P. Vers 191/192: Kein Gott komme dazwischen, wenn nicht ein Knoten vorliegt, der einer solchen Entscheidung würdig ist.

§ 51.

Gegenstände solcher Vorstellungen sind entweder in der existierenden Welt möglich oder unmöglich. Letztere sind Erdichtungen ⟨Figmenta⟩, erstere könnte man wahre Erdichtungen ⟨Figmenta vera⟩ nennen.

§ 52.

Gegenstände der Erdichtungen sind entweder nur in dieser oder in allen möglichen Welten unmöglich. Letztere nennen wir utopisch ⟨utopica⟩; sie sind absolut unmöglich. Die ersteren heißen wir heterokosmisch ⟨heterocosmica⟩. Von utopischen Vorstellungen können wir uns also keine Vorstellung machen, infolgedessen auch keine verworrene und mithin auch keine poetische.

§ 53.

Nur die wahren und die heterokosmischen Erdichtungen sind poetisch, § 50, 52.

§ 54.

Beschreibungen sind Aufzählungen einzelner verschiedener Bestandteile am vorgestellten Gegenstand. Wird nun etwa ein Gegenstand beschrieben, der verworren vorgestellt wird, so werden an ihm mehr einzelne Bestandteile vorgestellt, als wenn er nicht beschrieben würde. Wenn etwas verworren beschrieben wird, d. h. wenn verworrene Vorstellungen von einzelnen seiner Merkmale gegeben werden, so wird es extensiv klarer, und zwar um so mehr, je mehr Verschiedenheiten an ihm vorgestellt werden, § 16. Daher sind verworrene Beschreibungen und ganz besonders solche, in denen mehr Verschiedenheiten vorgestellt werden, überaus poetisch.

§ 55.

Verworrene Beschreibungen von Wahrnehmungen, Einbildungen, wahren und heterokosmischen Erdichtungen sind sehr poetisch, § 54.

Jetzt kann auch der Zweifel behoben werden, der einen denkenden Kopf beunruhigen könnte, nämlich daß Beschreibung soviel bedeute wie Definition, wodurch wir in einem A ein B, C und D unterscheiden. Damit würde aber A deutlich vorgestellt, was doch wider unsern Begriff des Gedichtes ginge, wie wir ihn in § 9 und dem daraus folgenden § 14 aufstellten. Man könnte daraus die sinnlose Behauptung folgern, daß Beschreibungen in einem Gedichte nicht vorkommen dürften, denn B, C und D werden verworren gegeben

und sind somit sensitive Vorstellungen, § 3. Die Beschreibung setzt also an Stelle eines einzigen sensitiven A ein B, C und D, d. h. mehrere sensitive Vorstellungen. Sollte aber infolgedessen, was kaum geschehen dürfte, A begrifflich durchaus deutlich werden, so würde trotzdem das Gedicht, nachdem man die Beschreibung zugelassen, vollendeter werden als vorher, § 8.

§ 56.

Wenn in heterokosmischen Erdichtungen mehreres vorausgesetzt werden kann, was vielen Hörern oder Lesern weder unter der Zahl der Wahrnehmungen, noch der nicht erdichteten Einbildungen, noch der wahren Erdichtungen bekannt geworden ist, so wird nach § 43 Wunderbares vorausgesetzt. Wenn in solchen Vorstellungen also mehreres verworren wieder Erkennbares vorkommt, so wird dies nach § 48 durch Mischen von Bekanntem und Unbekanntem sehr poetisch vorgestellt.

Darum sagt auch Horaz: Ex noto fictum carmen sequar,[1]) oder weiterhin, wenn er einen solchen Erdichtenden erdichten oder belehren will:

Quid deceat, quid non? quo virtus, quo ferat error?
Unde parentur opes, quid alat formetve poetam?[2])

Er heißt uns der Sage folgen[3]) und den Achilles wieder darstellen,[4]) d. h. nach § 17, die heroischen Sagenstoffe seien am bekanntesten. Medea, Jo, Ino, Ixion und Orestes sind Beispiele für ein und denselben allgemeinen Begriff, nämlich den der tragischen Person auf der Bühne. Etwas später sagt er ausdrücklich:

Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.[5])

Wir wissen, daß der Dichter von der Komödie und vom Gastmahl des Thyestes spricht,[6]) da aber die Begründung der Regel allgemein ist, wie schon bewiesen, so ist es auch die Regel. Das Lied von Troia aber ist wiederum ein Beispiel einer schon bekannten, heterokosmischen Erdichtung. „Eine neue Gestalt zu schaffen"[7]) nennt Horaz eine Kühnheit.

---

[1]) Horaz, A. P. Vers 240: Ich werde bestrebt sein, dem Stoff zum Gedicht aus Bekanntem zu nehmen.

[2]) Horaz, A. P. Vers 308/307: Was sich gezieme, was nicht, wohin Verstand, wohin Irrtum führe, woher man den Stoff nehme, was den Dichter nähre und bilde.

[3]) Nach Horaz, A. P. Vers 119.

[4]) Nach Horaz, A. P. Vers 120.

[5]) Horaz, A. P. Vers 129/130: Es ist besser, du bringst die Ilias in Akte, als wenn du als erster Unbekanntes und bisher noch nicht Erzähltes berichtest.

[6]) Horaz, A. P. Vers 90.

[7]) Horaz, A. P. Vers 126.

§ 57.

Erdichtungen, in denen sich mehreres widerspricht, sind utopisch, nicht heterokosmisch, § 52. Daher findet sich in poetischen Erdichtungen kein Widerspruch, § 53.

Sibi convenientia finge,[1])

damit von d r dasselbe gelte, wie von Homer:

Hic ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.
Nec, quodcumque volet, poscat sibi fabula credi,
Neu lamiae vivum pransae puerum extrahat alvo.
Quaecunque ostendis mihi sic, incredulus odi.
Centuriaeque agitant seniorum expertia frugis[2])

§ 58.

Sollen irgendwelche philosophische oder allgemeine Gegenstände poetisch vorgestellt werden, so tut man gut, sie möglichst weitgehend zu bestimmen, § 18, Beispiele anzuführen, § 22, und zwar räumlich und zeitlich bestimmte, § 28, und sie unter Aufzählung anderer möglichst vieler verschiedener Merkmale zu beschreiben, § 49. Reicht die Erfahrung nicht aus, so müssen wahre Erdichtungen, und wenn auch die Geschichte nicht genügt, wahrscheinliche heterokosmische herangezogen werden, § 44, 47. In einem Gedicht sind also wahre wie heterokosmische Erdichtungen hypothetisch notwendig.

Jeder, der sich wenigstens etwas damit beschäftigt hat, kennt den Gegensatz zwischen Dichtern und Rhetoren hinsichtlich der Frage, ob die Erdichtung zu den wesentlichen Bestandteilen eines Gedichtes gehöre oder nicht. Daher habe ich mich auch bemüht, diesen Zweifel zu beheben, ohne einer Partei völlig recht zu geben, indem ich vielmehr gewisse Fälle bestimme, in denen der Dichter Erdichtungen nicht vermeiden kann. Schon die Erfahrung lehrt uns, daß Erdichtungen nicht nur verwendbar, sondern oft sogar unvermeidlich sind. Als

---

[1]) Horaz, A. P. Vers 119: Erdichte nur etwas, was zusammen gehört.

[2]) Horaz, A. P. Vers 151, 152, 339, 340, 188, 341: Er lügt so und verquickt so Wahrheit und Dichtung, daß die Mitte dem Anfang und das Ende der Mitte nicht widerspricht. Auch darf die Fabel nicht fordern, daß ihr alles und jedes geglaubt werde, und auch den Knaben, den die Lamia gefressen, nicht lebend aus ihrem Bauch ziehen. Alles, was du mir in dieser Weise vormachst, erscheint mir unglaubwürdig und abgeschmackt. Die Schar der erfahrenen Alten spottet nur über solch fruchtloses Beginnen.

Glieder des Gottesstaates (civitatis divinae),[1]) gleichgültig, wo wir darin gerade stehn, fühlen wir uns verpflichtet, auch solche Gegenstände in die Form eines Gedichtes zu bringen, welche die Religion und die Tugend fördern, und dies dürfte auch durch den Wechsel der Zeiten hindurch immer geschehen sein. Man vergleiche dazu die unter dem Vorsitz Joh. Andr. Schmids zu Helmstädt abgehaltene wissenschaftliche Erörterung „über die Art, wie man die Religion durch Gedichte verbreite". Da ferner das, was die wahre Vollkommenheit des Menschengeschlechts vollkommen oder unvollkommen wieder herstellen kann, meist Allgemeinbegriffe (Universalia)[2]) sind, so kommt der Dichter häufig in die Lage, Allgemeines und weniger Bestimmtes sagen zu müssen. Daher sagt auch schon Horaz:

Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae[3]).

Unsere erste Annahme hat sich also als möglich erwiesen. Auch die Möglichkeit der zweiten ist leicht einzusehen, wenn man bedenkt, daß ein Dichter oft für alle schreibt, die wenigstens ihm unbekannt sind, und so kann er nicht wissen, wie weit ihre Erfahrung reicht. Bringt er einmal nicht erdichtete Einbildungen, welche aber der Hörer oder Leser noch nicht kennt, so werden sie für diesen eben wahre Erdichtungen, § 44. Die neueste Geschichte ist ja gewöhnlich bekannt, weil sie in allen Einzelheiten durchaus bestimmt ist. Aber sie nützt dem Dichter meistens nicht viel, da die Gefahr sehr nahe liegt, zu schmeicheln oder zu spotten oder doch sicher, was sich schwerlich oder überhaupt nicht vermeiden läßt, irgend eine kritische Bemerkung zu machen. Die ältere Geschichte hingegen ist in ihren Einzelheiten nie so genau bekannt, wie es der poetische Stil erfordert. Was sie berichtet, bedarf daher noch einer eingehenden Bestimmung. Es müssen also für ein Gedicht noch Einzelheiten hinzukommen, von denen die Geschichte schweigt, sie können nur erkannt werden, wenn wir alle Voraussetzungen für ihre Wahrheit zu überblicken vermögen. Da diese Wahrheit aber nicht in die Grenzen unseres Verstandes fällt, so müssen die einzelnen Bestimmungen aus einigen, sehr wenigen und unzureichenden Gründen erschlossen werden. Ihre Wahrheit ist demzufolge sehr unwahrscheinlich (improbabilis) d. h. ihre Nicht-Existenz und ihre Zugehörigkeit zu den heterokosmischen Erdichtungen ist sehr wahrscheinlich.

§ 59.

Da wir bemerken, daß Wahrscheinliches öfters geschieht als Unwahrscheinliches, so stellt ein Gedicht, das wahrscheinliche Ereignisse

[1]) Civitas Dei ist der Zustand der Abhängigkeit von Gott, in dem sich alle Geschöpfe befinden (Vergl. Metaphysica § 974).

[2]) Universale ist nur Gegensatz zu Einzelding (singulare) wie in der Scholastik. Hier ist an moralische oder religiöse Begriffe gedacht. (Vergl. Metaphysica § 148 f.).

[3]) Horaz A. P. Vers 310: Den Stoff hierzu können dir die sokratischen Schriften weisen.

berichtet, die Dinge poetischer vor, als wenn es unwahrscheinliche berichtete, § 56.

So groß auch der Bereich der löblichen Erdichtungen ist, so verliert er doch von Tag zu Tag an Boden, da sich die Grenzen des gesunden Menschenverstandes immer weiter ausdehnen. Es ist gar nicht zu sagen, wie viele utopische Erdichtungen von ehebrecherischen Göttern usw., die gegen § 47 verstoßen, einst auch die verständigsten Dichter brachten. Allmählich begann man über derartiges zu lachen, und jetzt muß man beim Erdichten nicht nur einen offenen Widerspruch, sondern auch einen Vernunftfehler oder eine widervernünftig erdichtete Wirkung vermeiden, wie der Dichter so oft mahnt:

Spectatoris eges aulaea manentis et usque
Sessuri, donec cantor: vos plaudite, dicat?
Aetatis cuisque notandi sunt tibi mores.[1])

Denn diese Sitten enthalten den Grund, warum eine Handlung oder Rede so und nicht anders im einzelnen dargestellt ist. Gesetzt, es geschehe das Gegenteil:

Romani tollent equites peditesque cachinnum.
Nec si quid fricti ciceris probat et nucis emtor
Aequis accipiunt animis, donantve corona[2])

Du fragst nach dem Grund? unser § wird ihn dir angeben. Wir geben gerne zu, daß es ganz richtig heißt: Vieles ereignet sich zwischen dem Rande des Bechers und der Lippe. Wir haben auch gar nichts dagegen, wenn jemand in einem Gedichte dergleichen bringt; nur danach wird gefragt, was recht poetisch sei. Jedes unerwartete Ereignis hat seinen Grund, der aber vorher unbekannt ist. Die Vorstellung eines solchen Ereignisses enthält demnach Wunderbares, § 43, und folglich Poetisches, § 44, 45. Wenn nun nachträglich im Laufe der Erzählung der Grund ersichtlich wird, so wird Bekanntes Unbekanntem beigemengt; die Vorstellung von einem solchen Ereignisse ist dann poetischer als vorher, § 48.

§ 60.

Voraussicht ⟨divinatio⟩ ist die Vorstellung eines Zukünftigen; wird sie in Worte gefaßt, so heißt sie **Vorhersage** ⟨praedictio⟩. Entsteht die Voraussicht nicht aus der Einsicht in den Zusammenhang des Zukünftigen mit seinen es bedingenden Momenten, so

[1]) Horaz, A. P. Vers 154–156: Wenn du Zuhörer willst, die warten bis der Vorhang fällt und solange sitzen bleiben, bis der Sänger ruft: jetzt klatschet, so mußt du genau auf die Sitten eines jeden Zeitalters achten.

[2]) Horaz, A. P. Vers 113, 249, 250: In schallendes Gelächter brechen dann die Edlen Roms und das einfache Volk aus. Wenn etwas auch dem gemeinen Haufen gefällt, so nehmen es jene doch nicht ebenso beifällig auf und zieren es gar mit dem Kranze.

sprechen wir von einer Ahnung ⟨praesagium⟩, und wenn diese in Worten zum Ausdruck kommt, von einer Weissagung ⟨vaticinatio⟩.

§ 61.

Das Zukünftige ist etwas, das sein wird, und kann folglich in jeder Hinsicht bestimmt werden. Daher sind Vorstellungen von Zukünftigem, d. h. nach § 60 Voraussichten, Einzelvorstellungen und als solche sehr poetisch, § 19.

§ 62.

Wenn bei der Voraussicht des Zukünftigen die Verknüpfung der es bedingenden Momente so angegeben würde, daß der Hörer oder Leser diesen Zusammenhang völlig durchschauen könnte, so würde jenes Zukünftige bewiesen. Wir würden also deutliche Schlüsse ziehen, was gar nicht poetisch ist, § 14. Poetische Voraussichten sind also nur Ahnungen und poetische Vorhersagungen nur Weissagungen, § 60. Weissagungen sind also poetisch, § 61.

§ 63.

Wenn die Zukunft weder in natürlicher noch in übernatürlicher Weise erkannt, oder nicht mit solcher Bestimmtheit erkannt wird, wie es für ein Gedicht notwendig ist, dann besteht für die Erdichtung von Weissagungen dieselbe hypothetische Notwendigkeit wie sie in § 58 besonders für die Erzählung von Vergangenem bewiesen wurde.

§ 64.

In Erdichtungen von Weissagungen darf sich kein Widerspruch finden, § 54, und Wahrscheinliches ist dabei Unwahrscheinlichem vorzuziehen, § 60.

Weissagen paßt ganz ausgezeichnet zum Dichter. Deshalb bedienen sich auch ziemlich viele Propheten in der heiligen Schrift gerne der Dichtkunst. Aber es ist gefährlich, Dinge vorherzusagen, deren zukünftige Gestaltung man nicht weiß, und eine Weissagung, welche durch ihren Ausgang widerlegt wird, wird nicht schlecht verlacht. Was soll hier der Dichter tun? Ganz Schlaue legen einem andern Weissagungen von Dingen in den Mund, die bereits geschehen sind, so, als wenn sie damals vorhergesagt worden wären, als sie noch nicht geschehen waren. Was weissagt nicht bei Vergil Helenus dem Aneas? was Anchises in den Gefilden der Seligen? was vorher die Cumäische Sibylle? was Vulcanus auf dem Schilde? Horaz läßt den Nereus den

Untergang Trojas vorherſagen,[1]) er konnte ja jetzt mit Zuverſicht ſolche Weisſagungen wagen, die der Ausgang ſchon beſtätigt hatte. In dieſer Hinſicht wird das Verfahren des Flaccus ſehr geſchickt nicht ſelten auf die heiligen Überzeugungen[2]) des Chriſtentums angewendet. So auch von Sarbievius, wohl dem bedeutendſten unter den neueren Lyrikern, der ſehr hübſch Noah, aus der Arche ausſchauend, weisſagen läßt, man werde ihm dereinſt göttliche Verehrung zollen und anderes mehr, was wir auch ohne göttliche Erleuchtung wiſſen. (Gedichte, Bd. IV, Ode 27). Ebenſo wollte frommer Betrug die Nachwelt glauben machen, er trage Weisſagungen der Sibylle vor.

§ 65.

Auch die Verknüpfung der poetiſchen Vorſtellungen muß geeignet ſein, ſenſitive Erkenntnis zu erwecken, § 7, 9. Sie muß alſo poetiſch ſein, § 11.

Multum series iuncturaque pollet.[3])

§ 66.

Dasjenige, deſſen Vorſtellung den zureichenden Grund der andern in der Rede vorkommenden Vorſtellungen enthält, ſelbſt aber den ſeinen nicht in den andern hat, iſt das Thema.

§ 67.

Gäbe es mehrere Themata, ſo fehlte die enge Verbindung. Geſetzt: A ſei das Thema, ebenſo B. Wenn ſie verbunden ſein ſollten, ſo hätte entweder A ſeinen zureichenden Grund in B, oder umgekehrt; folglich wäre entweder A oder B nicht das Thema, § 66. Nun iſt aber nach § 65 die Verknüpfung (aller Vorſtellungen einer Rede) poetiſch. Daher iſt eine Dichtung mit einem Thema vollkommener als eine mit mehreren, § 8, 11.

Hieraus können wir auch den Horaziſchen Vers verſtehen: Sit quod vis (d. h. letztlich darzuſtellen), simplex duntaxat et unum.[4])

§ 68.

Es iſt poetiſch, wenn Wahrnehmungen und Einbildungen in einem Gedicht, welche nicht das Thema ſelbſt ſind, durch dieſes be-

[1]) Horaz, Carm. I, 15.

[2]) Im Text saera iſt wohl Druckfehler für sacra.

[3]) Horaz, A. P. Vers 242: Vieles vermag Stellung und Verbindung.

[4]) Horaz, A. P. Vers 23: Was es auch ſein mag, es muß einfach und einheitlich ſein.

stimmt werden. Geschieht das nämlich nicht, so hängen sie nicht mit dem Thema zusammen; gerade die Verknüpfung aber ist poetisch, § 65.

So sind nun Grenzen gesetzt der Phantasie und der ungebändigten Zügellosigkeit mancher Geister, die gar leicht einen schlimmen Gebrauch von den früheren §§ machen könnten, welche die Einbildungen und Erdichtungen nicht nur zulassen, sondern auch sie vollkommen zu gestalten fordern. Denn jetzt sehen wir: Vorstellungen mögen an sich gut sein, aber beim Einordnen muß jede Wahrnehmung, jede Einbildung, jede Erdichtung ausscheiden:

Quod non proposito (dem Thema) conducat et haereat apte.[1] Schon längst wurde bemerkt, daß der Dichter gewissermaßen ein Schaffender, ein Schöpfer ist: es muß ein Gedicht demnach gleichsam eine Welt sein. Ganz analog muß also von einem Gedichte dasselbe gelten, was die Philosophen von der Welt erkannt haben.

§ 69.

Wenn poetische Vorstellungen, welche nicht selbst Thema sind, durch das Thema bestimmt werden, so verbinden sie sich mit dem Thema und dadurch auch untereinander. Sie folgen daher aufeinander wie Grund und Folge. Es herrscht also eine merkliche Ähnlichkeit in der Art, wie sie aufeinander folgen, und im Gedicht ist somit eine Ordnung. Daher ist es poetisch, poetische Vorstellungen, welche nicht Thema sind, mit dem Thema zu verknüpfen, § 68.[2] Ordnung ist also poetisch.

§ 70.

Da die Ordnung in einer Folge von Vorstellungen Methode heißt, ist nach § 69 auch Methode poetisch. Diese poetische Methode aber wollen wir mit unserem Dichter, der den Dichtern eine lichtvolle Ordnung zuschreibt,[3] die lichtvolle Methode nennen ‹methodus lucida›.

§ 71.

Die Hauptregel der lichtvollen Methode ist: die poetischen Vorstellungen müssen einander so folgen, daß das Thema allmählich immer extensiv klarer vorgestellt wird. Wenn das Thema sensitiv dargestellt werden soll, § 9, so wird dabei extensive Klarheit ange-

---

[1]) Horaz, A. P. Vers 195: die mit dem Thema nicht zusammenstimmt und auch nicht in passender Weise verknüpft ist.

[2]) Im Text: § 69 gibt keinen Sinn; gemeint ist sicher der vorhergehende § 68.

[3]) Horaz, A. P. Vers 41.

ſtrebt, § 17. Wenn nun die vorausgehenden Vorſtellungen das Thema extenſiv klarer vorſtellen als die folgenden, ſo tragen die letzteren nichts zu deſſen poetiſcher Vorſtellung bei, was ſie nach § 68 doch tun ſollten. Daher müſſen die ſpäteren Vorſtellungen das Thema klarer wiedergeben als die vorausgehenden.

Die Alten glaubten ſich mit Recht über die kykliſchen Dichter[1]) luſtig machen zu dürfen, weil dieſe ſchon am Anfang der Gedichte dieſe methodiſche Regel außer Acht ließen. Zugleich tadeln ſie auch deren Schreibart:

Parturiunt montes.[2])

Wer verurteilte nicht »immanus hiatus sublimes versus ructantium«[3]) deren dichteriſche Raſerei, nachdem ſie ſich mit dem Waſſer der Hippokrene benetzt haben,[4]) ſelbſt an jenem bisher ſo ſicheren Ort (am Anfang der Gedichte)

Proiicit ampullas et sesquipedalia verba.[5])

Wir wollen nicht noch einmal über Lucan, Statius und andere zu Gericht ſitzen, die ſchon mehrfach wegen dieſes Fehlers übel hergenommen wurden. Es ſcheint mir eines Teils wertvoller zu ſein, den Grund anzugeben, warum dieſe übelbegonnenen Gedichte ſo übel begonnen wurden, und andererſeits die Regel für den ganzen Verlauf eines jeden Gedichtes zu entwickeln, gegen welche jene ſich vergangen haben. Man muß überall vor Augen haben, was Horaz an Homer ſo lobend hervorhebt:

Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte,
Non fumum ex fulgure, sed ex fumo dare lucem
Cogitat, ut speciosa dehinc, miracula promat
Antiphaten, Scyllamque et cum Cyclope Charybdin.[6])

Man ſchäle hier die eigentlichen Bedeutungen aus den bildlichen Redensarten heraus, und es wird klar werden, daß der Dichter unſerer in dieſem § gegebenen Regel zuſtimmt, wenn er ſie auch auf den Anfang beſchränkt. Übrigens läßt ſich als analog dieſer Regel jene anführen, nach welcher die Dinge

---

[1]) Horaz, A. P. Vers 136.

[2]) Horaz, A. P. Vers 139: Berge wollen gebären.

[3]) Nach Horaz, A. P. Vers 457: Das gierige Maulaufreißen derer, die hochtrabende Verſe von ſich geben.

[4]) Nach Perſius: Satiren, Prolog 1: Fonte caballino proluerunt. (Für fonte findet ſich in unſerem Texte der Druckfehler fronte).

[5]) Horaz, A. P. Vers 97: Schwulſtige und zweieinhalbfüßige Worte wirft er hin.

[6]) Horaz, A. P. Vers 140, 143–145: Wie viel richtiger handelt jener, der nichts ungeſchickt beginnt. Er denkt nicht daran, den Rauch aus der Helle hervorgehen zu laſſen, ſondern vielmehr das Licht aus dem Qualme, daß er uns darauf herrliche Wunder enthülle, Antiphates und Scylla, Charybdis und die Zyklopen.

in der Welt geordnet aufeinander folgen, um so den Ruhm ihres Schöpfers zu entwickeln, wenn ich so sagen darf, das höchste und letzte Thema einer gewaltigen Dichtung.

§ 72.

Nun können von Vorstellungen, die nach § 71 einander zugeordnet sind, manche in einem Zusammenhang stehen wie Vordersätze und Schlüsse, manche wie Ähnliches mit Ähnlichem, oder Verwandtes mit Verwandtem. Manche können ferner nach dem Gesetz der Wahrnehmung und Einbildung zusammenhängen. Bei der lichtvollen Methode ist also möglich: die historische Methode ⟨methodus historicorum⟩, die Methode des Witzes ⟨methodus ingenii⟩[1]) und die Methode der Vernunft ⟨methodus rationis⟩.

§ 73.

Wenn die Regeln der Methode sei es des Gedächtnisses, sei es des Witzes den poetischen Regeln widersprechen, (z. B. nach § 71) die Regeln einer anderen Methode aber damit in Einklang stehen, dann ist es poetisch von der einen Methode zur andern überzugehn, § 11.

So deuten wir den Flaccus, wenn er, allerdings zögernd, über die Ordnung folgendes aussagt:

> Ordinis haec virtus erit et Venus, aut ego fallor,
> Ut iam nunc dicat, jam nunc debentia dici
> Pleraque differat praesens in tempus omittat[2]).

Das, was jetzt gesagt werden muß, d. h. was entweder die Methode des Witzes oder die historische oder die vernünftige, die im Vorausgehenden beobachtet wurde, erfordert. Solches „sagt er bald"; denn da im Gedicht eine Ordnung und Methode herrscht, und außer den genannten und solchen, die sich aus ihnen zusammensetzen, kaum eine andere gedacht werden kann, müssen die Teile des Gedichtes schlechterdings nach einer von ihnen verbunden werden. „Bald aber schiebt er es auf", weil das, was nach einer anderen Ordnung der Gedanken folgt, mehr zur Vollkommenheit des Gedichts beiträgt, und daher poetischer ist. Wir geben gern zu, daß Horaz weder von der lichtvollen, noch von andern Methoden deutliche Begriffe gehabt hat. Dennoch kann über

---

[1]) Methodus ingenii: In der Übersetzung von Ingenium folge ich Wolff, da der Begriff „Witz" noch im ganzen 18. Jhd. in diesem Sinne verstanden wurde, und somit historische Berechtigung hat.

[2]) Horaz, A. P. Vers 42–44: Das ist der Vorzug und die Schönheit der Ordnung, wenn ich nicht irre, daß sie sagt, was jetzt gesagt werden muß, das meiste aber verschiebt, und augenblicklich unerwähnt läßt.

die Berechtigung eines solchen Gefühls gar kein Zweifel bestehen, wenn nur unsere Begriffe dasselbe enthalten, wenn auch in deutlicherer Form. Siehe Wolff, Log. lat. § 929.

§ 74.

Innerlich oder absolut kurz ist eine Rede, welche nichts enthält, was fehlen könnte, ohne daß dadurch der Grad ihrer Vollkommenheit beeinträchtigt würde. Da eine solche Kürze jeder Rede eignen soll, muß sie auch das Gedicht besitzen, § 9.

„Und doch haben kurze Worte gar oft die Menschen entweder zu Fall gebracht oder erhoben." Wir behaupten auch, daß Horaz derselbe Begriff der Kürze vorschwebte, wenn er sagt

Quicquid praecipies esto brevis,[1])

und sofort hinzufügt

Omne supervacuum pleno de pectore manat.[2])

Er stellt hier deutlich genug die Kürze dem Überflüssigen gegenüber. Diese Definition der Kürze macht auch begreiflich, wie es geschehen könne, daß

Brevis esse laborans
Obscurus fiat.[3])

Denn da er nicht ein einziges Wörtlein zuviel bringen will, füllt er die Rede derart mit Gedanken, daß Einzelheiten nicht voneinander unterschieden werden können. Daher rührt dann die Unverständlichkeit. Äußere oder relative Kürze gehört nicht notwendig zu jeder Ordnung und auch nicht zu jedem Gedicht; denn wenn sie auch einer besonderen Art, z. B. den Epigrammen, eigentümlich ist, so muß sie doch aus deren Beschaffenheiten und artmäßigen Bestimmungen abgeleitet werden, womit ich mich jetzt nicht befassen möchte.

§ 75.

Da unpoetische und weniger verknüpfte Vorstellungen in einem Gedichte fehlen können, ohne daß dadurch der Grad der poetischen Vollkommenheit beeinträchtigt würde, so ist es auch poetisch, wenn solche Vorstellungen wegbleiben, § 74, 11.

Dasselbe rät auch Horaz auf poetische Weise am Beispiel Homers, § 22, wenn er ihn lobt, daß er dasjenige, wovon er

Desperet tractata nitescere (extensiv klarer werden) posse relinquat.[4])

In Ovids Metamorphosen können wir bemerken, wie der Dichter manche Erzählungen nur streift und ihrer kaum mit drei Worten gedenkt, sehr zur Be-

---

[1]) Horaz, A. P. Vers 335: Was du auch für Lehren gibst, sei kurz!

[2]) Horaz, A.P. Vers 337: Alles Übermaß fließt aus einem vollen Herzen.

[3]) Horaz, A. P. Vers 25/26: jemand, der nach Kürze strebt, unklar wird.

[4]) Horaz, A. P. Vers 150: Das, wovon er glaubt, daß es nicht klar werden könne, läßt er weg.

trübnis und Entrüstung der Knaben, die möglichst viele Ammenmärchen hören wollen.

§ 76.

Es ist in § 75 als ratsam erschienen, in einem Gedichte manches wegzulassen. Denn wollte jemand bei einem historischen Thema den ganzen Zusammenhang berichten, so müßte er einen erstaunlichen Teil der Welt, um nicht zu sagen die ganze Geschichte aller Jahrhunderte überblicken. Es ist folglich poetisch, Bestimmungen, die nicht mehr in engem Zusammenhang mit dem Thema stehen, wegzulassen.

Was tut Homer anders, der doch nach dem Zeugnis des Horaz, § 22, ein hervorragender Dichter ist?

Semper ad eventum festinat et in medias res
Non secus ad notas auditorem rapit.[1]

„Mitten in die Dinge" wird hier im Gegensatz zum Doppelei der Leda als dem Beginn des trojanischen Krieges[2] gebraucht, etwas, das doch nur in einem entfernteren Zusammenhange mit den anderen Ereignissen steht, aber doch so, daß es jemand, der sich nicht der Kürze befleißigte, auch erzählen könnte. Was Flaccus hier an Homer lobt, wird auch von Virgil rühmen, wer etwa den Beginn der Erzählung des Aneas betrachtet:

Vix e conspectu Siculae telluris in altum[3] etc.

Wir finden das auch bei den meisten Komödiendichtern, die ihre Personen gleich nach dem Prolog so auftreten lassen, als wäre der ganze Zusammenhang des Stückes schon bekannt, was nach § 65 außerordentlich von Nutzen ist.

§ 77.

Die Worte gehören nach § 10 zu den verschiedenen Bestandteilen eines Gedichtes. Folglich müssen sie poetisch sein, § 11, 9.

§ 78.

An den Worten unterscheiden wir 1. die artikulierten Laute und 2. die Bedeutung. Je poetischer beide sind, desto vollendeter ist das Gedicht, § 7.

§ 79.

Eine bildliche Bedeutung ⟨significatus improprius⟩ findet sich in einem bildlichen Ausdruck ⟨vox impropria⟩. Da nun die bildlichen

[1] Horaz, A. P. Vers 148/149: Immer hat er den Ausgang im Auge und führt den Hörer mitten in die Dinge hinein, als wäre alles ganz bekannt.

[2] Horaz, A. P. Vers 147.

[3] Vergil, Aneis I, 34: Kaum außer Sicht des sizilischen Landes, auf der Höhe des Meeres.

Ausdrücke meist die eigentlichen Bezeichnungen für sensitive Vorstellungen sind, so sind die dichterischen Wendungen ⟨tropi⟩ poetisch: 1. weil die Vorstellung, die durch die Umschreibung hinzutritt, sensitiv und damit auch poetisch ist, § 10, 11 und 2. weil die poetischen Umschreibungen zusammengesetzte verworrene Vorstellungen liefern, § 23.

§ 80.

Angenommen die in einem Gedicht mitzuteilende Vorstellung sei nicht sensitiv, und sie erhält durch einen uneigentlichen Ausdruck den Charakter einer sensitiven Vorstellung, dann entsteht eine zusammengesetzte Vorstellung, die zugleich verworren ist, da nunmehr eine einfache sensitive Vorstellung mit ihr verbunden ist. Daher ist es poetisch, nicht-sensitive Vorstellungen durch bildliche Ausdrücke mitzuteilen.

So bald wir z. B. Milde auszudrücken versuchen, schwebt unserer Seele entweder eine deutliche (begriffliche) oder eine verworrene (bildliche) Erkenntnis vor. Die erstere ist nach § 14 nicht poetisch Die letztere bringt recht geschickt Sarbievius:

Est frons mitior adspici
Innubique nitens ore meridies,
Et, qui sospitat omnia,
Irati vacuus nube supercili,
Primo gratior Hespero,
Formosus rosea vultus in Iride.[1])

§ 81.

Sollte ein Begriff mitgeteilt werden, der weniger poetisch ist, als der eigentliche Sinn des bildlichen Ausdrucks, dann ist es poetisch, den bildlichen Ausdruck dem eigentlichen vorzuziehen, § 79.

§ 82.

Da nach § 13 klare Vorstellungen poetischer sind als dunkle, so ist es poetisch, in bildlichen Redewendungen die Dunkelheit zu

[1]) Matthias Casimir Sarbievius ⟨Sarbiewski⟩, Lyricorum libri IV, 1660, I. Buch, Ode 17, Zeile 7–12. Wo die Stirne milder anzuschauen ist und mit wolkenlosem Antlitz der Mittagshimmel strahlt, und er, der alles erhält, frei ist von der Umwölkung der zürnenden Augenbraue, lieblicher als der aufgehende Abendstern, ein schöner Blick in der rosenroten Iris.

vermeiden und auch ihrer Anzahl diejenigen Grenzen zu setzen, welche die Klarheit bedingt.

§ 83.

Metaphorische Ausdrücke sind uneigentliche Ausdrücke und somit nach § 79 poetisch und zugleich nach § 36 sehr poetisch. Sie sind deshalb mit Recht häufiger als andere bildliche Wendungen.

§ 84.

Synekdochen der Art für die Gattung und des Individuums für die Art sind uneigentliche Ausdrücke, also nach § 79 poetisch und zugleich nach § 19 und 20 sehr poetisch. Sie werden also ganz mit Recht häufiger als andere angewandt.

Z. B. Tiphys für Seeleute, Palinurus für Steuermann, Suffenus für jemand, der ohne Rivalen sich und das Seine allein liebt, Chremes für einen Geizhals, Marrucinus für einen Dummkopf, Nepos für einen Verschwender, Mentor für einen Künstler in der Anfertigung von Gerätschaften zum Kornzerstoßen und Backen, Codrus für einen Neidischen, Irus für einen Armen usw.[1])

§ 85.

Da eine Allegorie eine Reihe miteinander verbundener Metaphern ist, so enthält sie sowohl einzelne poetische Vorstellungen, § 79, als auch einen stärkeren Zusammenhang, als wenn verschiedenartige Metaphern zusammentreffen. Daher ist die Allegorie sehr poetisch, § 65, 8.

§ 86.

Epitheta vermitteln eine zusammengesetzte Vorstellung ihres Substantivums. Daher sind Epitheta, wofern sie nicht begrifflich deutlich ⟨distincta⟩ sind, poetisch, § 23.

§ 87.

Müßige Epitheta ⟨Epitheta otiosa⟩ sind solche, welche Beschaffenheiten bezeichnen, deren Vorstellung mit dem Thema nur in geringem Zusammenhang steht. Es ist somit poetisch, solche müßige Epitheta zu vermeiden, § 75. Tautologisch heißen solche Epitheta, die dieselbe Beschaffenheit ausdrücken, welche schon mit dem Begriff des Substantivs gegeben ist. Sie sind nach § 74 unvereinbar mit der Kürze, und es ist deshalb poetisch, sie zu vermeiden.

---

[1]) Vergil, Ekloge IV, 34.

§ 88.

Da Epitheta Vorstellungen bezeichnen, so können sie auch am besten nach den Regeln ausgedacht werden, die wir oben über die poetischen Vorstellungen im allgemeinen aufgestellt haben.

§ 89.

Eigennamen sind Bezeichnungen von Individuen. Da letztere sehr poetisch sind, sind auch Eigennamen poetisch, § 19.

§ 90.

Das verworrene Wiedererkennen einer Vorstellung ist nach § 42 poetisch. Bloße Eigennamen, deren eigentliche Bedeutung unbekannt ist, regen das Denken nicht weiter an; sie erregen somit nach § 43 keine Verwunderung. Es ist daher nach § 43 poetisch, den häufigen Gebrauch von unbekannten Eigennamen zu vermeiden.

§ 91.

Die Worte als artikulierte Laute gehören in den Bereich des Hörbaren; sie erzeugen also Wahrnehmungen.

§ 92.

Ein verworrenes Urteil über die Vollkommenheit einer Sinneswahrnehmung wird ein Sinnesurteil ⟨iudicium sensuum⟩ genannt und dem betreffenden Sinnesorgan zugeschrieben, welches durch die Wahrnehmung angeregt wird.

So wird man das, was die Franzosen Geschmack nennen, in alleiniger Anwendung auf die Sinneswahrnehmungen ausdrücken dürfen. Daß den Sinnen ein Urteilsvermögen zugeschrieben wird, läßt sich schon aus der Bezeichnung der Franzosen erkennen, wie auch aus dem „Geschmack und Geruch" der Hebräer, oder dem lateinischen: Loquere ut te videam; ferner auch aus der „Gesellschaft des guten Geschmacks ⟨società del buon gusto⟩" der Italiener. Das geht sogar soweit, daß einige dieser Redewendungen auch auf die deutliche Erkenntnis angewendet werden. Doch wollen wir uns darauf nicht einlassen. Es genügt, daß wir nicht gegen das Herkommen verstoßen, wenn wir den Sinnen hinsichtlich der Wahrnehmungen ein verworrenes Urteil zugestehen.

§ 93.

Das Urteil der Ohren ist entweder zustimmend oder ablehnend, § 91. Ein zustimmendes Urteil wird das Gefühl der Lust, ein ablehnendes das der Unlust erzeugen. Da beide Urteilsweisen nach § 92 durch eine verworrene Vorstellung, somit nach § 3 durch eine sensi-

tive und poetische, § 12, Vorstellung bestimmt werden, so ist es nach § 11 poetisch, den Ohren das Gefühl der Lust oder Unlust zu verschaffen.

§ 94.

Je mehr Dinge sich als übereinstimmend oder einander widerstreitend darstellen, desto stärker wird das Gefühl der Lust oder Unlust. Nun ist nach § 92 ein jedes Sinnesurteil verworren. Wenn daher ein Urteil A mehr als zustimmend oder sich widerstreitend feststellt, als ein Urteil B, so wird A extensiv klarer sein als B, § 16, und somit auch poetischer, § 17. Daher ist es sehr poetisch, dem Gehör einen sehr hohen Grad der Lust oder der Unlust zu bereiten.

§ 95.

Wird für das Ohr ein Übermaß von Unlust erzeugt, so wird das die Aufmerksamkeit des Hörers ablenken. Es können dann dem Hörer keine, oder doch nur sehr wenige Vorstellungen mehr mitgeteilt werden, und das Gedicht verfehlt seinen ganzen Zweck, § 5. Es ist folglich poetisch, den Ohren nur einen sehr hohen Grad von Vergnügen zu bereiten, § 94.

§ 96.

Ein Gedicht erweckt als eine Reihe artikulierter Laute in den Ohren ein Gefühl der Lust, § 92 und 91. Es muß ihm daher nach § 92 auch Vollkommenheit, und nach § 94 sogar ein sehr hoher Grad von Vollkommenheit innewohnen.

§ 97.

Hieraus kann man leicht die für ein Gedicht notwendige sprachliche Reinheit ⟨puritas⟩, seine geschlossene Form ⟨concinnitas⟩ und den erforderlichen Sprachschmuck ⟨figurarum ornatus⟩ ableiten. Das alles aber hat es auch mit der gewöhnlichen sensitiven Rede gemein, und wir können es hier, um nicht für unseren Zweck zu weitläufig zu werden, leicht übergehen. Es wird hier also nicht die Rede sein von der Beschaffenheit des Gedichtes als einer Reihe artikulierter Laute, wie z. B. warum man das Zusammentreffen von Vokalen, häufigere Elisionen und Zusammenkommen derselben Buchstaben vermeiden soll. Alle Vollkommenheit in der Beschaffenheit der artikulierten Laute könnte man Wohlklang ⟨sonoritas⟩ nennen, ein Ausdruck, der, wie ich glaube, der Schule des Priscian entlehnt ist.

§ 98.

Die Quantität einer Silbe ⟨quantitas syllabae⟩ ist das in ihr, was ohne die Gegenwart einer anderen Silbe nicht erkannt werden

kann. Aus den Zeitwerten der einzelnen Buchstaben kann also die Quantität der Silbe nicht erkannt werden.

Einige hebräische Philologen schreiben gerne den Silben auf Grund der gleichen Zahl der Buchstabenzeitwerte eine gewisse Quantität zu; diese ist aber durchaus nicht mit der zu verwechseln, die wir hier meinen. Christian Ravius drückt das im II. Kapitel seiner Ortographica ebraica § 17 folgendermaßen aus: „Silbenlänge und -kürze ist hier, um jeglichem Mißverständnis vorzubeugen, nur orthographisch zu verstehen, nicht aber prosodisch." Gemäß jener orthographischen Länge und Kürze, von welcher einen deutlichen Begriff zu geben jetzt durchaus nicht unsere Aufgabe ist, behauptet man zeitliche Gleichheit der hebräischen Silben. Nach unserer Definition von der poetischen Quantität kann eine solche Lehre niemals vorgetragen werden, man müßte denn ganz verkehrtes Zeug lehren.

§ 99.

Wenn beim Sprechen einer jeden Silbe ihre Quantität zugeteilt wird, dann wird skandiert.

§ 100.

Wenn die Dauer der Silbe A beim Skandieren gleich ist der Dauer der Silben B und C zusammen, so nennt man A lang, B und C aber kurz.

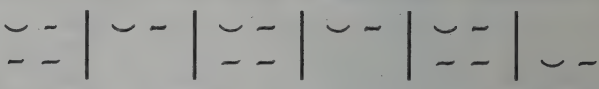
Dauer (mora) heißt bei den Grammatikern jener Zeitteil, der zum Aussprechen eines Buchstabens notwendig ist. Da hier aber nur von Silben die Rede ist, verstehen wir mutatis mutandis unter Dauer einer Silbe jene Zeitdauer, die zum Aussprechen der Silbe nötig ist. Es gilt also beim Skandieren die Regel: So viel Zeit die Quantität einer Silbe erfordert, so groß ist der Zeitwert ihrer Dauer. Das läßt sich aber nur feststellen, wenn man irgend eine Silbendauer als Einheit nimmt, nämlich die der kurzen Silbe. Das doppelte dieser Zeitdauer wird dann eine lange Silbe ergeben. Hieraus läßt sich folgender Zusatz ableiten: Unter Beibehaltung der Zeitdauer, die zum Skandieren notwendig ist, können an Stelle der Silbe A die Silben B und C treten. Gesagt, getan. Nehmen wir zur Untersuchung das einfache Schema des sechsfüßigen Jambus und wir werden uns seine sämtlichen Freiheiten erklären können.

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –

Tardior ut paullo graviorque veniret ad aures,
Spondeos stabiles in jura paterna recepit
Commodus et patiens: non ut de sede secunda
Cederet et quarta socialiter . . .[1])

[1]) Horaz, A.P. Vers 255–258: Damit er etwas langsamer und würdiger zu den Ohren gelange, nahm er die gewichtigen Spondeen in seinen ererbten Rechtsbereich auf, doch so, daß er sich nicht aus der zweiten und vierten Stelle nachgiebig verdrängen ließ.

Füge noch hinzu die sechste Stelle, wenn es nicht ein Hinkvers werden soll, in welchem Falle die fünfte Kürze erhalten bliebe. Allmählich treten an



Stelle einer Länge zwei Kürzen, und so kommen dann alle Freiheiten zustande. Zuerst können in den geraden Füßen an Stelle der zweiten Länge zwei Kürzen treten: auf diese Weise entsteht der Tribrachys. Sodann können die ungeraden Füße die erste Länge durch zwei Kürzen ersetzen: so entsteht der Anapäst. Oder sie ersetzen die zweite Länge durch zwei Kürzen: wir bekommen den Daktylus mit der ersten langen Silbe, wie im andern Falle den Tribrachys mit der ersten kurzen. Anapaest und Daktylus gehören nie den geraden Füßen an, da sich dort nie ein Spondeus findet, wie es Hephaistion in seinem Buch von den Metren lehrt. Möglich ist auch der Proceleusmaticus (⏑ ⏑ ⏑ ⏑), doch ist er gegen das Herkommen. In derselben Weise können wir auch die Freiheiten der trochäischen Gattung aufzeigen und den Grund angeben, warum bei einigen Hexametern am Beginn ein Anapäst gebräuchlich geworden ist, und was es sonst noch gibt. Eine solche Betrachtungsweise trägt viel dazu bei, auch den Unterricht der Jugend mit Vernunft zu behandeln und die empfänglichen Gemüter allmählich ernsteren Dingen zuzuführen.

§ 101.

Wenn lange und kurze Silben so gemischt werden, daß den Ohren daraus ein Vergnügen entsteht, so wohnt einer solchen Rede Versmaß ⟨numerus⟩ inne.

Da es sich hier um etwas handelt, dessen Existenz selbst oft in Zweifel gezogen wurde, hielt ich es für richtiger, eine Realdefinition an Stelle einer Nominaldefinition zu bringen. Nun soll die Erfahrung Richter sein. Wer möchte noch darüber streiten, daß das Versmaß in das Gebiet des Geschmackes gehöre? Die Erfahrung anderer, die alle Cicero aufwiegt, spricht hinreichend für uns. So urteilt jener, wie auch die Schar der übrigen Grammatiker, daß das Versmaß durchaus nicht allein in der mannigfaltigen Anordnung der betonten Silben zu suchen sei, sondern vielmehr in der Länge und Kürze der Silben, ohne Rücksicht auf ihre Betonung. Deren Verschiedenheit wird zwar nur beim Scandieren deutlich gemacht, aber sie wird auch ohne dieses verworren wahrgenommen und liefert den Ohren Material genug zur Beurteilung. Wenn das Versmaß allein von den betonten Silben und ihrer Stellung abhinge, mit welchem Rechte verurteilte man dann als Schluß der Periode ein »Petrum videatur« und lobte »esse videatur«? Es liegt dieselbe Betonung vor, nicht aber dieselbe poetische Quantität. Sehr deutlich tritt dies im Griechischen hervor. Wollten wir dort die Akzente als Betonungszeichen annehmen, so werden dem, der die Dichter untersucht, selbst die Augen darüber aufgehen, daß in der Anordnung der tontragenden Silben keinerlei

Ordnung oder Maaß hervortritt, wenngleich viele die Quantität völlig genau einhalten. Vergl. Jac. Carpovius, Meditatio de linguae perfectione § 243, 244.

§ 102.

Da das Versmaß nach § 101 den Ohren Vergnügen bereitet, ist es poetisch, § 95.

§ 103.

Ein Versmaß, das durch die Ordnung aller Silben den Ohren Vergnügen bereitet, ist ein Metrum. Ist dieses Lustgefühl nur durch einige Silben, die ohne bestimmte Ordnung aufeinander folgen, bestimmt, so ist es ein Rhythmus. Da also beim Metrum mehr zur Belustigung der Ohren beiträgt als beim Rhythmus, so schöpfen wir aus jenem mehr Vergnügen als aus diesem. Das Metrum ist somit nach § 95 poetisch.

§ 104.

Ein Carmen ist eine metrische oder gebundene Rede. Die Form des Carmens trägt also zur Vollendung des Gedichtes bei, § 103, 11.

§ 105.

Nicht jedes Carmen ist ein Gedicht. Nach § 104 wird ein Carmen durch Metrum vollständig gemacht. Wenn also in einer Rede ein Metrum vorhanden ist, so ist sie ein Carmen. Da sich aber ein Metrum auch in einer Rede finden kann, die weder sensitive Vorstellungen noch eine lichtvolle Ordnung, weder Reinheit noch eine Kunstform usw. enthält, so kann auch eine Rede, der dies alles abgeht, ein Carmen sein. Sie kann jedoch nach den vorausgehenden §§ und nach § 9 kein Gedicht sein. Es folgt also daraus: Manches Carmen ist kein Gedicht.

Daher macht man ganz mit Recht so sorgfältig einen Unterschied zwischen Versefchmied und Dichter, und nennt das ewige, seichte Geleier,[1]) das täglich verbrochen wird, Carmen und niemals Gedicht. Müßten doch die meisten Carmina über eine so erhabene Bezeichnung erröten, wenn Papier erröten könnte, oder wenn die Unverschämtheit der Väter die Kinder nicht ansteckte.

§ 106.

Die Endreime ⟨paronomasiae finales⟩, die jetzt ganz gegen den ursprünglichen Gebrauch „Rhythmen" genannt werden, § 103, die Buchstaben-

[1]) Im Text: cuculli illi piperis et assae (jene Abfälle von Pfeffer und Gebratenem), nach Martial III, 3. B. 2, 5.

spiele in den Akrostichen, Dichtformen in Gestalt von Figuren z. B. eines Kreuzes, einer Birne, eines Kegels und anderer oder was es sonst noch für Spielerei gibt, sind entweder sichtbare Vollkommenheiten, oder sie sind durch das besondere Urteil der Ohren eines bestimmten Volkes bedingt, ähnlich den Besonderheiten der lyrischen, epischen und dramatischen Gattung mit ihren Unterarten. Sie müssen zwar die wesentlichen Forderungen der Vollkommenheit erfüllen, gerechtfertigt aber können sie nur werden aus den bestimmten Definitionen der jeweiligen Gattungen. Gesang und Modulation der Stimme oder feierlicher Vortrag sind ebenfalls besondere Abarten des Vortrags. Da sie aber sehr viel zum Endzweck des Gedichtes beitragen, erfreuten sie sich bei den Alten eines außerordentlichen Ansehens, solange sie sich in ihren Grenzen hielten. Überschreiten sie jedoch diese, wie es jetzt auf unseren Theatern der Fall ist, so hindern sie eher das Vergnügen, das aus dem Gedichte entspringen soll, anstatt es zu fördern. Da dies schon des öftern gesagt wurde, braucht es nicht nocheinmal bemerkt zu werden.

§ 107.

Da das Metrum nach § 103 und 102 sinnliche Empfindungen hervorruft, diese aber extensiv außerordentlich klar sind, so sind sie auch sehr poetisch, also auch poetischer als weniger klare, § 17. Es ist daher sehr poetisch, die Gesetze des Metrums aufs genaueste zu befolgen. Vergl. § 29.

Ob ein Vers klanglich in Ordnung ist, müssen wir durch Zählen und Hören erkennen. Die Versmaße des Plautus werden allzu nachsichtig, um nicht zu sagen töricht, gelobt. Wenngleich schon heute

Non quivis videt immodulata poemata iudex
Et data Romanis venia est indigna poetis,
Idcircone vager, scribamve licenter an omnes
Visuros peccata putem mea?[1])

§ 108.

Wenn man den Begriff des Nachahmens (imitari) auf eine Person anwendet, so heißt das doch wohl, daß der etwas nachahmt,

[1]) Horaz A. P. Vers 263—66: Nicht ein jeder Kritiker bemerkt mißtönende Verse und man schenkt den Dichtern Roms ganz unwürdige Nachsicht. Soll ich mich deswegen nun gehen lassen, nach Belieben schreiben? oder soll ich vielmehr glauben, ein jeder gewahre meine Fehler?

der ein diesem Ähnliches hervorbringt. Folglich kann eine Wirkung, die einer andern ähnlich ist, deren Nachahmung ⟨imitamen⟩ genannt werden, mag sie nun absichtlich oder aus einem andern Grund hervorgebracht worden sein.

§ 109.

Wenn ein Gedicht eine Nachahmung der Natur oder eine von Handlungen heißen soll, so wird verlangt, daß seine Wirkung denen der Natur ähnlich sei, § 107.

Saltantes Satyros imitabitur Alphesiboeus.[1])

§ 110.

Vorstellungen, die von der Natur, d. h. dem innern Prinzip der Veränderungen im Universum, und den davon abhängenden Handlungen hervorgebracht werden, sind nie unmittelbar deutlich und intellektuell, sondern sensitiv, aber von außerordentlicher extensiver Klarheit, § 24, 16. Sie sind als solche auch poetisch, § 9, 17. Die Natur also (wenn es gestattet ist von einer substantialisierten Erscheinung ⟨phaenomenon substantiatum⟩ und den davon abhängenden Tätigkeiten gleichsam als von einer Substanz zu sprechen) und der Dichter bringen Ähnliches hervor, § 16. Infolgedessen ist das Gedicht eine Nachahmung der Natur und der von ihr abhängenden Handlungen, § 108.

§ 111.

Wenn jemand Gedicht ⟨poema⟩ definieren wollte als „gebundene Rede" (carmen, § 104), in der Handlungen oder die Natur nachgeahmt werden, so hat er zwei Hauptbegriffe, die sich gegenseitig nicht bestimmen; beide können aber aus unseren §§ 104 und 109 bestimmt werden. Da bei uns hierin Übereinstimmung herrscht, glauben wir dem Wesen der Dichtkunst etwas näher gekommen zu sein.

Siehe Aristoteles, De arte poetica, cap. I, Vossius, De artis poeticae natura et constitutione, cap. IV, § 1, und die Kritische Dichtkunst des hochberühmten Joh. Christoph Gottsched, p. 82 und 118.

§ 112.

Lebhaft ⟨vividum⟩ nennen wir einen Gegenstand, bei dessen

[1]) Vergil, V. Ekloge Vers 73: Den Tanz der Satyrn wird Alphesiböus nachahmen.

Betrachtung wir uns mehrerer entweder gleichzeitiger oder aufeinanderfolgender Merkmale bewußt werden.

Man vergleiche diese Definition mit dem Sprachgebrauch. Wir nennen ein in den verschiedensten Farben gehaltenes Gemälde „ein lebhafftes Gemählde", eine Rede, welche uns klanglich sowohl, wie auch inhaltlich mehr Einzelheiten bewußt werden läßt, „einen lebhafften Vortrag", und einen Umgang, bei dem man nicht gewärtig zu sein braucht, daß man einschläft, weil ständig verschiedene Handlungen einander folgen, „einen lebhafften Umgang".

§ 113.

Wenn jemand mit dem verehrungswürdigen Arnold in seinem „Versuch einer Systematischen Einleitung zur teutschen Poesie" Gedicht definieren wollte als „eine Rede, welche unter Beachtung der Betonung (Metrum) eine Sache so lebhaft wie möglich vorstellt, und sich mit der ganzen Auffassungskraft in das Herz des Lesers drängt, um ihn in bestimmter Art zu rühren," so stellt er folgende Merkmale auf: 1. das Metrum, 2. Vorstellungen, die möglichst lebhaft sein sollen und 3. eine Einwirkung auf das Herz des Lesers, um ihn zu rühren. Das erste läßt sich aus unserem § 104 beweisen; das zweite sind extensiv klare Vorstellungen, vergl. § 11 und 16. Das dritte ergibt sich aus unsern §§ 25, 26, 27.

§ 114.

Die Definition der Dichtkunst, die uns der verehrungswürdige Walch in seinem Lexicon Philos. wie folgt gibt: Eine Art der Beredsamkeit, bei der mit Hilfe des Erfindungsvermögens (das allein macht nicht den Dichter) gewisse Grundgedanken (Themata) in verschiedene geistreiche und anmutige Gedanken oder Bilder, oder Vorstellungen, eingekleidet werden, mag dies nun in prosaischer oder gebundener Rede geschehen, erscheint zu weit, und was er die Sprache der Affekte nennt, viel zu eng gefaßt. Was er aber der Poesie mit Recht zuschreibt, kann ebenso aus unserer Definition abgeleitet werden.

§ 115.

Die Philosophia Poetica ist nach § 9 diejenige Wissenschaft, welche die sensitive Rede zur Vollkommenheit leiten soll. Da wir beim Sprechen diejenigen Vorstellungen haben, welche wir mitteilen,

so setzt auch die Philosophia Poetica beim Dichter dieses untere sensitive Vermögen voraus. Es wäre nun Aufgabe der Logik im allgemeineren Sinne, dieses Vermögen beim sensitiven Erkennen der Dinge zu leiten. Wer jedoch unsere Logik kennt, weiß, wie brach dieses Feld noch liegt. Wie aber, wenn der Logik nur durch ihre Definition jene allzuengen Grenzen gezogen würden, in die sie faktisch eingeschlossen ist? Denn sie gilt doch als die „Wissenschaft, etwas philosophisch zu erkennen", oder als die „Wissenschaft, die das obere Erkenntnisvermögen bei der Erkenntnis der Wahrheit leitet". Dann wäre den Philosophen Gelegenheit gegeben, nicht ohne reichen Gewinn diejenigen Künste zu untersuchen, durch welche das niedere Erkenntnisvermögen verfeinert, geschärft, und glücklicher zum Nutzen der Welt angewandt werden könnte. Da die Psychologie feste Prinzipien gibt, zweifle ich nicht, daß es eine Wissenschaft geben könne, die die Aufgabe hat, das untere Erkenntnisvermögen zu leiten oder eine Wissenschaft vom sensitiven Erkennen ‹scientia sensitive quid cognoscendi›.

§ 116.

Da die Definition vorliegt, so kann leicht eine endgültige Bezeichnung erdacht werden. Schon die griechischen Philosophen und die Kirchenväter haben immer genau zwischen Aistheta und Noeta unterschieden. Dabei war für sie offensichtlich Aistheta nicht gleichzusetzen mit sinnlich Wahrnehmbarem; denn auch gegenwärtig nicht vorhandene Gegenstände (also Einbildungen) lassen sich so bezeichnen. Es sind also die Noeta als das, was mit Hilfe des oberen Erkenntnisvermögens erkannt wird, Gegenstand der Logik; die Aistheta gehören der ästhetischen Wissenschaft, oder der Ästhetik an.

§ 117.

Ein Philosoph trägt so vor, wie er denkt, und hat deshalb beim Vortrag keine oder doch nur sehr wenige besondere Regeln zu befolgen. Die Ausdrücke als artikulierte Laute betrachtet, kümmern ihn nicht; denn sie gehören zu den Aistheta. Diesen letzteren muß der mehr Rechnung tragen, der sensitiv vorträgt. Folglich dürfte der Abschnitt über den Vortrag in der Ästhetik umfassender sein als in der Logik. Da der Vortrag nun vollkommen oder unvollkommen sein kann, so handelt von der letzteren Art die Allgemeine Rhetorik als die Wissenschaft, wie man sensitive Vorstellungen im

allgemeinen „unvollkommen" vorträgt ⟨rhetorica generalis, scientia de imperfecte repraesentationes sensitivas proponendo in genere⟩ und von der ersteren die Allgemeine Poetik als die Wissenschaft, wie man sensitive Vorstellungen im allgemeinen „vollkommen" vorträgt ⟨poetica generalis, scientia de perfecte proponendo repraesentationes sensitivas in genere⟩. Die Einteilung dieser Wissenschaften in eine heilige, eine profane, eine gerichtliche, eine darstellende und beschließende Rhetorik, ferner die der Poetik in eine epische, dramatische und lyrische nebst ihren verschiedenen entsprechenden Arten, sollten die Philosophen den Lehrern der Redekunst überlassen, welche die historische und praktische Kenntnis dieser Künste vermitteln sollen. Sie selbst sollten sich damit beschäftigen, im allgemeinen die Grenzlinien zu ziehen und insbesondere die Grenze zwischen Poesie und prosaischer Rede genau festlegen. Zwar unterscheiden sich diese beiden nur dem Grade nach, doch erfordern sie, wie ich glaube, in der Bestimmung des hüben oder drüben zulässigen Umfangs einen nicht geringeren Meßkünstler als die Grenzen der Phryger und Myser.

BOUND BY
HNM
7-91

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 122885152